



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747-1825)

Author: Halina Mazurek

Citation style: Mazurek Halina. (1993). Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747-1825). Katowice : Uniwersytet Śląski



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Halina Mazurek-Wita

Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747–1825)



Uniwersytet Śląski



Katowice 1993

**Tragedia rosyjska
doby Oświecenia
(1747—1825)**

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1364**

Halina Mazurek-Wita

Tragedia rosyjska doby Oświecenia (1747–1825)

Uniwersytet Śląski



Katowice 1993

Redaktor serii: Historia Literatury Rosyjskiej i Słowiańskiej
BARBARA CZAPIK

Recenzenci
ADAM BEZWIŃSKI
RYSZARD LUŻNY

**Publikacja dofinansowana ze środków
Komitetu Badań Naukowych**

N-286



N 286 / 1364

Spis treści

Wstęp

7

Wokół historycznych wydarzeń średniowiecza

15

Pod urokiem antyku i starożytności

52

Ku romantyzmowi

75

Zakończenie

104

Wykaz nazwisk dramatopisarzy i ich dzieł

112

Резюме

114

Summary

116



Wstęp

Wymieniona w tytule niniejszej książki epoka literacka wymaga dokładniejszego określenia. Czas występowania w dramaturgii i literaturze rosyjskiej tragedii klasycystycznej można objąć datami od 1747 do 1825 roku¹. Z rokiem 1747 bowiem wiąże się powstanie pierwszej tragedii Aleksandra Sumarokowa *Chorew*. Dzieła dramaturgiczne tego twórcy i teoretyka klasycyzmu rosyjskiego przez długie lata będą stanowiły dla pozostałych pisarzy pewien punkt odniesienia. Do Sumarokowa należy ułożenie kodeksu rosyjskiego klasycyzmu *Epistola o rymotwórstwie* i napisanie typowych, niemal wzorcowych przykładów podstawowych klasycystycznych gatunków literackich. Z nazwiskiem Sumarokowa wreszcie łączą się nierozzerwalnie nie tylko początki i podstawy, ale cała epoka w historii teatru i dziejach dramaturgii rosyjskiej. Tragedie zaś w jego okazałym dorobku literackim zajmują miejsce centralne. W nich najsilniej przejawiał się kunszt poetycki autora *Dymitra Samozwańca*. Chciał on wyrazić w swoich tragediach z właściwym temu gatunkowi dążeniem do piękna i ideału, zarówno w treści jak i formie, swoje poglądy polityczne. W tym celu sięgnął do historii średniowiecznej Rusi, przeinaczając naturalnie pewne fakty, by tak jak każdy tragediopisarz dostosować zawartość dzieł do rygorystycznych zasad poetyki klasycystycznej. Dało to w rezultacie specyficzny, lecz

¹ Tragedię klasycystyczną określa się też mianem pseudoklasycystycznej, a wywodzącą się z jej tradycji tragedię z początków XIX stulecia nazywa się neoklasycystyczną. W literaturze rosyjskiej ciągłość występowania tego gatunku dramatu nie została jednak wyraźnie przerwana i wznowiana po jakimś dłuższym okresie. Zresztą pamięć o klasycyzmie jako kierunku była bardzo żywa w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, sama zaś tragedia nadal z kodeksem klasycystycznym w pewien sposób związana. Posługuję się zatem jedną tylko nazwą dla wszystkich analizowanych tu sztuk z lat 1747—1825, traktując tę epokę jako jedną nierozzerwalną całość w rozwoju omawianego gatunku.

charakterystyczny dla literatury rosyjskiej wariant tragedii, kultywowany przez wszystkich innych poetów. Jego kształt artystyczny zostanie przedstawiony bliżej w pierwszym rozdziale tej pracy.

Stopniowe, potem zaś całkowite załamanie się kanonów sztuki klasycystycznej w obliczu nowego prądu, jakim stał się sentymentalizm, później romantyzm, nie wpłynęło zasadniczo na strukturę tragedii. Najdłużej ze wszystkich innych gatunków dramatycznych i literackich opierała się ona wszelkim radykalnym przemianom, co jednak nie znaczy, że nie przeniknęło do jej treści absolutnie nic nowego. Zwiastuny sentymentalizmu i romantyzmu, zrazu nieśmiałe, potem wyraźniejsze, pojawiają się w tragedii dosyć wcześnie, już nawet u Michała Chieraskowa, autora *Rosjady*. Inni dramaturdzy wprowadzając wątki sentymentalne, powoływali się w tym względzie na samego Woltera. Tego interesującego i zarazem kontrowersyjnego zagadnienia nie możemy tu pominąć. Zostanie mu poświęcony jeden z rozdziałów książki.

Wpływy sentymentalne i romantyczne nie zburzyły podstawowych zasad konstrukcji tragedii: trzech jedności, wielkiej tematyki, wysokiego stylu, czystości gatunku, wybranych i cierpiących bohaterów, ich konfliktów wewnętrznych wynikających z wahań w dokonaniu wyboru między uczuciem osobistym a obowiązkiem wobec ojczyzny i społeczeństwa. W tym klasycystycznym nienaruszalnym kształcie przetrwała tragedia rosyjska całe lata aż do pojawienia się w 1825 roku *Borysa Godunowa* — „wysokiego” dramatu², otwierającego nowy etap w dziejach gatunku. Aleksander Puszkina odważył się zdecydowanie zerwać z krępującymi regułami klasycystycznej sztuki dramatycznej i inaczej też podszedł do historii rodzimego kraju. Została stworzona nareszcie po wielu latach mniej lub bardziej udanych prób podejmowanych przez poetów klasycznych prawdziwie oryginalna rosyjska narodowa tragedia historyczna.

W określonym tu konkretnymi datami przedziale czasowym³ powstawały nie tylko tragedie, które czerpały materiał z historii starej Rusi. Prawdziwie wielkich i pięknych tematów szukali tragediopisarze rosyjscy, podobnie jak zachodnioeuropejscy, w dziejach starożytnej Grecji i Rzymu, legendach biblijnych, wzorując się przy tym niejednokrotnie, czego nie ukrywali, na osiągnięciach klasyków francuskich. Poza tymi dwoma głównymi obszarami

² Określenie „wysoki” dramat, często spotykane w książkach wielu badaczy, stosuję tu zamiennie do nazwy tragedii.

³ Daty 1747—1825 można naturalnie zakwestionować, są one w jakimś stopniu umowne. Wydaje się jednak, że najsprawiedliwiej będzie omawiany tu okres literacki rozpocząć od momentu pojawienia się pierwszej samodzielnej rosyjskiej tragedii klasycystycznej i zakończyć w chwili, kiedy w literaturze powstanie dramat całkowicie odmienny od osiemnastowiecznego wzorca. Trzeba dodać, że rosyjski czytelnik i widz z tragedią zapoznał się jeszcze przed Sumarokowskim *Chorewem*. Reprezentowały ją jednak tylko tłumaczenia utworów obcych, w głównej mierze autorstwa koryfeuszy dramaturgii francuskiej.

— starożytnym i narodowohistorycznym, tragedie omawianego okresu czerpią również wątki z *Pieśni Osjana* (Władysław Ozierow) czy też z przeszłości takich państw, jak Holandia (Fiodor Glinka), Peru (Gabriel Dierżawin). Dramaty tego typu wywołują często wielkie wrażenie na odbiorcy; przyciągają uwagę swą malowniczością, dbałością o realia geograficzne i czasowe oraz niezwykle scenerią. Badaczowi zaś dostarczają wcale ciekawego materiału, którego analiza może wnieść do ustalonego już poglądu na temat wartości tragedii wiele nowego. Przede wszystkim rosyjski „wysoki” dramat wymaga pewnego uporządkowania, typologii i przewartościowania z punktu widzenia współczesnego podejścia do dzieła teatralnego.

Monografia niniejsza została pomyślana jako swoista kontynuacja rozważań o całej dramaturgii rosyjskiej drugiej połowy XVIII i pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia⁴, dziedzinie, która nie obfituje w literaturę krytyczną. W szczególnej mierze dotyczy to właśnie gatunku tragedii, w zasadzie przez uczonych polskich nie opracowanego. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest na pewno mniejsze zainteresowanie wiekiem XVIII niż pozostałymi epokami w rozwoju rosyjskiej literatury i dramaturgii⁵. Skąpe uwagi o tragedii klasycystycznej odnajdujemy jedynie w podręcznikach. Przy czym mówi się tylko o ważniejszych autorach i najlepszych ich utworach scenicznych (Sumarokow, Jakub Kniaźnin, Wasyli Majkow, Ozierow).

Więcej uwagi poświęcają temu gatunkowi rosyjscy historycy literatury, choć i oni ograniczają się raczej do uogólniającego omówienia twórczości dramaturgów i wskazania ich miejsca w rozwoju całej literatury i dramaturgii⁶. Poza tym pewne spostrzeżenia o tragedii klasycystycznej zamieszcza się w pozycjach stanowiących wybór głównych dzieł literackich poszczególnych autorów⁷. Wśród tego typu prac na wyróżnienie zasługuje sporządzona przez

⁴ Myślę przede wszystkim o własnej książce *Dramaturgia rosyjska okresu oświecenia (1765—1825)*. *Ze studiów nad komedią i gatunkami pokrewnymi*. Katowice 1987 oraz monografii T. Kołakowskiego: *Dramaturgia Iwana Kryłowa*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1968. Pierwsza zawiera omówienie wszystkich pozostałych pozycji polskich i rosyjskich, traktujących o komedii wyznaczonego datami okresu.

⁵ Większość prac o literaturze XVIII stulecia zawdzięczamy badaczom krakowskiego ośrodka naukowego, o czym mówi się w artykule: H. Mazurek-Wita: *Literatura rosyjska XVIII wieku w ujęciu badaczy ze środowiska krakowskiego*. „Slavia Orientalis” 1991, nr 3. Numer ten w całości jest poświęcony dorobkowi naukowemu krakowskich uczonych.

⁶ Ważniejsze publikacje o charakterze przekrojowym: В. А. Бочкарев: *Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815)*. Куйбышев 1959; *Русские драматурги XVIII—XIX вв.* Ред. Г. П. Бердников и др. Москва—Ленинград 1959—1962; В. Н. Всеволодский—Гернгросс: *Русский театр второй половины XVIII века*. Москва 1960; *История русского драматического театра в семи томах*. Т. 1—2. Ред. Е. Г. Холодов. Москва 1977.

⁷ Najważniejsze pozycje: А. П. Сумароков: *Избранные произведения*. Вступ. ст. и прим. П. Н. Берков. Ленинград 1957; В. А. Озеров: *Трагедии. Стихотворения*. Вступ. ст. и прим. И. Н. Медведева. Ленинград 1960; М. М. Херасков: *Избранные*

Wiktora Boczkariewa antologia rosyjskiej tragedii wierszowanej, z komentarzami i krótkimi życiorysami poetów⁸. Opracowania rosyjskich uczonych zawierają daty powstania i wystawienia tragedii, krótkie omówienia ich treści, głównej myśli, interpretacji scenicznych. Wszelkie nowatorstwa w tym gatunku są tylko sygnalizowane, co jest zresztą zgodne z założeniami wydań typu przekrojowego, prezentujących całościowe spojrzenie na dzieje danej dziedziny literackiej. Zauważyć można, że preferowane są tragedie wyraźnie aluzyjne, nawiązujące do określonych sytuacji politycznych i przodujące w oskarżaniu samodziśwawia. Znacznie mniej miejsca poświęca się dziełom o tematyce antycznej, a także bardzo nowatorskiej dramaturgii Gabriela Dierżawina. Chcąc jednak zgłębić problem tragedii klasycystycznej, należałoby rozpatrywać ją z innego punktu widzenia i skoncentrować się na tym, co dla gatunku tego najistotniejsze. Odnalezienie wszakże takiego punktu widzenia i sprecyzowanie istoty rzeczy okazuje się niełatwe. Wbrew pozorom bowiem i pewnym ustalonym już niestety w naszej świadomości, lecz nie całkiem słusznym sądom o nieskomplikowanej strukturze tragedii i nieistnieniu poważniejszych na jej temat kontrowersji, problem tragedii istnieje i trwają stale dyskusje z nim związane. Jakże trafne i ciągle aktualne jest zdanie Ireny Sławińskiej, która pisze:

Spośród wszelkich rodzajów literackich tragedia stanowiła zawsze problem najbardziej niepokojący i zawily. Od przeszło dwóch tysięcy lat pragną ludzie dotrzeć do istoty zjawiska tak złożonej natury. W związku z nimi przekazują sobie pokolenia różnorodne pytania, dotyczące tak rdzennych cech tragedii jako rodzaju literackiego, jak też i towarzyszących jej emocji. Jak to się dzieje, że widok ludzkiego cierpienia sprawia nam rozkosz i przynosi ukojenie, godzi z losem, zamiast wzniecać bunt? Dlaczego wstrząsa nami los bohatera, którego straszne nicraz obciążają winy?⁹

Zaiste problem „litości i trwogi”, oczyszczenia to naczęstszy temat badań, przede wszystkim uczonych zachodnioeuropejskich, wysuwających wciąż nowe koncepcje w interpretacji tego zagadnienia, którego zakres wykracza poza utwór literacki jako taki¹⁰. Ale nawet jeśli skoncentrujemy się

произведения. Вступ. вт. и прим. А. В. Западов. Ленинград 1961; В. К. Кюхельбекер: *Избранные произведения в двух томах*. Т. 2. Подг. текста и прим. Н. В. Королева. Москва—Ленинград 1967.

⁸ *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века*. Вступ. ст. и прим. В. А. Бочкарев. Москва—Ленинград 1964.

⁹ J. Sławińska: *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948, s. 7.

¹⁰ Przegląd różnych stanowisk w tej sprawie podaje H. Podbielski we wstępie do: Arystoteles: *Poetyka*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź 1983; 1 rozdz., część 2 książki: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udalska. Warszawa 1989.

tylko na samym utworze i pominiemy aspekty filozoficzne czy psychologiczne „litości i trwogi”, to i tak nie unikniemy problemu tragedii, która jest gatunkiem niejednolitym i jakby się jej nie ujmowało, zawsze będzie wywoływała kontrowersje, zwłaszcza jej strona emocjonalna.

Po lekturze wielu tragedii, nie tylko rosyjskich, po prześledzeniu ich ewolucji w różnych epokach i po podjęciu próby pewnych ustaleń dochodzi się do wniosku, naturalnie nieodkrywczego, a zapewne nasuwającego się każdemu badaczowi i budzącego jego niepokój — że tyle jest interpretacji tragedii, ilu jej odbiorców, tyle jej rodzajów, ilu tragediopisarzy. Nie bez znaczenia są tu oczywiście trendy poszczególnych okresów i prądów literackich, w których „wysoki” dramat występował. Uwagi te dotyczą każdego gatunku dramaturgicznego i literackiego, ale w wypadku tragedii mają znaczenie wyjątkowe. Decyduje o tym zagadnienie tragizmu, problem winy i kary, przeznaczenia, zrządzenia losu. To pojęcia na zawsze wpisane do tragedii, dla niej najistotniejsze i jednocześnie dyskusyjne, takie, o których nie można powiedzieć niczego zdecydowanego i stałego. Dochodzi tu jeszcze nieodłącznie związane z omawianym gatunkiem jego dążenie do piękna i ideału, co też jest względne i dla każdego (zarówno pisarza, jak czytelnika) oznacza coś innego. Wszelkie zatem próby usystematyzowania dramatu z tego punktu widzenia nie będą najdoskonalsze, mogą nie dać oczekiwanych rezultatów, na pewno zaś grozi im nadmierny subiektywizm. Wydaje się, że owe bariery stanowią również bardzo poważną przeszkodę w dokonywaniu oceny poszczególnych tragediopisarzy i właściwym umiejscowieniu ich twórczości w rozwoju całego dorobku dramatycznego. Mam na myśli w tej chwili nie tylko dramat rosyjski. Analizując choćby tragedię *Wadim Nowogrodzki* Książnina, słusznie nazywanego przez współczesnych mu „rosyjskim Racine’em”, czy *Poliksene* Ozierowa oraz *Ifigenię* samego Racine’a, wypada zastanowić się, w czym naprawdę ci bardzo wartościowi i nie do końca zbadani poeci rosyjscy ustępują koryfeuszowi francuskiego teatru, powszechnie uznanego za dyktatora tragedii klasycystycznej. Najpewniej tym, że ze swoimi dziełami wystąpili o wiele za późno.

Znany mit o Agamemnonowej córce, która miała być złożona w ofierze na ołtarzu Kalchasa, Racine, zgodnie zresztą z założeniami gatunku, przerabia i dostosowuje do swoich zamierzeń tak, aby w finale pokazać, jak nieoczekiwanie zakończyły się cierpienia dziewczyny i kochającej ją matki. Niespodzianka i zaskoczenie, wymagane w *Poetyce* Arystotelesa, występują w *Ifigenii*, ale wydaje się, że efekt końcowych scen jest trochę jakby zepsuty. Córka Klitemnestry bowiem zostaje uratowana kosztem knującej przeciw niej innej dziewczyny (początkowo jej udział w tragedii zdaje się mało uzasadniony), którą za przewinienia rodziców bogowie ukarali, zamieniając jej prawdziwe imię Ifigenia na Eryfila. I ona to właśnie miała przelać krew na ofiarnym ołtarzu.

Wszystko kończy się szczęśliwie, nikt nie ubolewa po stracie Eryfili, bo nie jest ona księżniczką, lecz osobą niewiadomego pochodzenia. Wszak Arystoteles pouczał w *Poetyce*:

[...] litość wzbudza w nas nieszczęście człowieka niewinnego, [...]. Pięknie ułożona fabuła dramatyczna musi raczej posiadać jedno rozwiązanie, [...]. Zmiana losu nie powinna w niej przebiegać z nieszczęścia w szczęście, lecz przeciwnie [...].¹¹

Podobna sytuacja w *Poliksenie* Ozierowa kończy się śmiercią bohaterki, przy czym Poliksena wykonując niezwykle jak na kobietę wyczyn, sama się zabija na grobie Achillesa, rozwiązując w ten sposób spory greckich wojowników z Agamemnonem, który ulegając prośbom matki dziewczyny, chciał zostawić ją przy życiu. Poza tym Ozierow równie pięknie i wzruszająco opisał cierpienia kobiet, jak i mistrz francuskiej tragedii. Nie można naturalnie kwestionować ocenionego już przez uznane autorytety Racine'a, ale nie wykluczam porównania, które nie obniży wartości dzieł tego klasyka, natomiast może wpłynąć korzystnie na określenie zalet mniej znanych i popularnych poetów.

Trudności, jakie tu zostały przedstawione, i inne, które na pewno jeszcze się znajdują, stanowią przeszkodę przede wszystkim w ustaleniu konkretnej metody badawczej dającej się od początku do końca konsekwentnie realizować. Pewnym wyjściem z tej sytuacji byłoby może odwołanie się do jakiegoś idealnego wzorca tragedii, ale przecież wszystkie one mają na celu dążenie do ideału, starają się bowiem naśladować dramaty antyczne, które tragediopiisarze uważali za niedoścignione przykłady piękna. Owo naśladowanie przyczyniło się jednak do powstawania dzieł z pewnymi odchyleniami — nigdy nie został stworzony nieskazitelny model gatunku. Można go chyba jedynie złożyć z właściwie odczytanych reguł *Poetyki*, z tych zaczynających się od słów: „pięknie ułożona”, „najlepsza”, „najdoskonalsza”. Słowa te uznać można jednocześnie za świadectwo istnienia słabszych tragedii i ich akceptacji przez Arystotelesa. Dodać wypada, że autor *Poetyki* polemizował na temat pewnych właściwości tragedii z Platonem, który wyraził swój własny i odmienny pogląd na ten rodzaj dramatu. Już w starożytności, uważanej za nie kwestionowaną prawodawczynię reguł wszelkiej sztuki, zdania były podzielone i trwały spory. Przy lekturze i zgłębianiu *Poetyki* odnosi się wrażenie, iż najwięcej pytań, wątpliwości i komentarzy wywołują rozdziały dotyczące tragedii, gdy tymczasem zasady innych gatunków takich wątpliwości i zastrzeżeń budzą o wiele mniej. Sam Arystoteles podkreślał, że niektóre jego twierdzenia są dyskusyjne. Dlatego też po dzień dzisiejszy uczeni powołują się

¹¹ Arystoteles: *Poetyka...*, s. 35—36.

stale na mało przejrzyste miejsca w *Poetyce*, odkrywając nowe możliwości interpretacyjne. Wzbogaca to niepomiaralnie literaturę przedmiotu, odnawia pamięć o trudnym i z tego powodu niepopularnym gatunku tragedii, której problem pozostaje nadal otwarty. W zasadzie każdy badacz musi wrócić do punktu wyjścia — do dzieła Arystotelesa, bo tak czy inaczej jest ono najprościej i najpiękniej ułożone, ponadczasowe jak sama tragedia.

Przedstawione tu pokrótce, nienowe i oczywiste niekiedy wątpliwości i uwagi stanowią swego rodzaju motywację odwołania się do *Poetyki* oraz usprawiedliwienie niekonsekwencji metodologicznych. Arystotelesowski „kodeks” wreszcie stanowi bazę, bez której nie można obejść się, dokonując porównania tragedii różnych autorów rosyjskich z pisarzami obcymi w dziedzinie istoty tragizmu, cierpienia, patosu, rzeczy wiecznych i uniwersalnych.

W innej sferze — treściowo-tematycznej — rosyjska odmiana tragedii klasycystycznej wymaga zestawienia z polskim wariantem gatunku. W obu literaturach bowiem ogromny wpływ na kształtowanie jej tematyki miały wydarzenia historyczne i polityczne. Zadecydowały one również o stopniu popularności omawianego typu dramatu w poszczególnych okresach. Wielkie nim zainteresowanie obserwuje się w latach rozbiorów Polski, kiedy to wątki zaczerpnięte z dawnych lat świetności państwa miały podtrzymywać na duchu cierpiący naród:

Tragedia tworzy świat narodowego mitu, wybranej i świętej polskości, ożywiany wiarą w zwycięstwo narodowego dobra i narodowej cnoty, wspieranych przez — wpisaną w tok dziejów — boską sprawiedliwość. Cierpienie, śmierć i klęska zyskiwały tu uzasadnienie i mistyczny cel.¹²

W Rosji z kolei przywołaniu dawnych dziejów, zwłaszcza bohaterskich czynów niektórych panujących książąt, sprzyjały inne okoliczności. Postępowym tragediopisarzom chodziło o przedstawienie nadużywającym władzy carom stosownego przykładu działania dobrych, szanujących prawa narodu monarchów. Pokazywano skutki rządów króla-tyrana i jego potępienie. Penetracja historii własnego narodu doprowadziła, jak już nadmienialiśmy, w literaturze polskiej i rosyjskiej do powstania specyficznego rodzaju tragedii i zmieniła nieco podejście pisarzy do takich jej cech charakterystycznych, jak tragizm, wzniosłość, cierpienie, litość i trwoga. W przewartościowaniu tych pojęć w późniejszym okresie bardzo ważną rolę odegrają też nowe prądy literackie — sentymentalizm i romantyzm. Zmieni się z czasem pod wpływem ruchu dekabrystowskiego rozumienie roli i celu tragedii. Chcemy tu prześledzić wszelkie przemiany i ustalić, jakie były ich rezultaty, co, w głównej mierze, odcisnęło się trwałym piętnem na rosyjskim dramacie i teatrze.

¹² Obszernie o problemach polskiej tragedii mówi D. Ratajczak we wstępie do: *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Warszawa—Wrocław—Kraków—Gdańsk—Łódź 1988, s. XCIV.

Podjmując w niniejszym studium próbę konfrontacji rosyjskiej tragedii klasycystycznej z reprezentatywnymi zachodnioeuropejskimi i antycznymi dziełami i uwzględniając jej różnorodne przemiany, zamierzamy w ten sposób określić osobliwość rosyjskiego typu tego gatunku oraz jego miejsce w europejskim tragediopisarstwie. Rozważania nasze nie mają jednak na celu zbyt daleko idących i zdecydowanych rozstrzygnięć, które, jak staraliśmy się przedstawić, są bardzo utrudnione, niemal niemożliwe, jeśli weźmiemy pod uwagę pozaliterackie aspekty gatunku tragedii. Zastanowimy się raczej nad ważnymi jego przymiotami w takim kształcie, jaki podaje sam utwór literacki. Stawiamy sobie za zadanie zwrócenie uwagi czytelnika, przypomnienie mu i przybliżenie zapoznanego, niepopularnego i nie badanego rodzaju rosyjskiego „wysokiego” dramatu. Jako główne kryterium w systematyzacji i typologii obieramy przede wszystkim jego tematykę i problematykę, istotę tragizmu, uniwersalizm, konstrukcję postaci, przekształcenia strukturalne. Uwzględnione będą zarówno dzieła, które wymieniane są najczęściej w podręcznikach i antologiach, jak i te mniej znane albo dla polskiego odbiorcy zupełnie niedostępne, aczkolwiek z tego lub innego względu znaczące. Naturalnie, nie sposób choćby nawet zasygnalizować istnienie wszystkich zasługujących na uwagę utworów, a było ich w literaturze rosyjskiej dosyć dużo, niemal każdy dramaturg uważał za stosowne wypróbować swój talent, zmierzając się z autorami antycznych i francuskich tragedii. Dokonaliśmy zatem wyboru, który umożliwi, naszym zdaniem, sprawniejsze wykrycie występujących w omawianym dramacie prawidłowości.



Wokół historycznych wydarzeń średniowiecza

Alwarez

Synu! ja nienawidzę tyrańskiego zdania;

(Wolter Alzyra)

Prokul

[...] tyś siostry zabójca.

Horacjusz

Niegodna była i brata, i ojca;

Wzgląd na ojczyznę wszystkich względów zapomina

(Pierre Corneille *Horacjusz*)

Najpopularniejszą w literaturze rosyjskiej oraz najbardziej dla niej charakterystyczną odmianą „wysokiego” dramatu była tragedia, która namiętnościom, słabościom i cierpieniom ludzkim dała historyczną oprawę. Stworzył ją Aleksander Sumarokow (1717—1777), kierując się przy tym w pewnym stopniu doświadczeniami klasyków francuskich, bardzo w Rosji popularnych, często tłumaczonych i wystawianych na ówczesnych scenach. Sięgnął do rodzimej historii nie tylko po to, by zaznaczyć swoją odrębność, ale żeby ułatwić i usprawnić realizację wytkniętych sobie specjalnych celów. Jego tragedie bowiem nie były pisane dla zaspokojenia tylko i wyłącznie swoich ambicji poetyckich i nie wynikały z chęci zmierzenia się z mistrzami tego gatunku czy wreszcie dążenia do pokazania czytelnikowi rosyjskiemu własnych wzorów. Powołały je do życia zarówno ich tradycyjne i odwieczne przeznaczenia, jak i funkcje wychowawcze i dydaktyczne. Jako przeciwnik absolutyzmu i władzy despotycznej pragnął autor *Dymitra Samozwańca* przedstawić rosyjskim carom sylwetkę prawdziwego, miłującego swój naród monarchy. Postaci takiej szukał w dawnych dziejach własnego narodu, w dalekiej bardzo przeszłości, w czasach, kiedy dbałość o dobro i bezpieczeństwo ludu

była podstawowym zadaniem panujących książąt. Przywoływał krytyczne momenty z historii, w których najlepiej mogła przejawiać się taka właśnie postawa dążących do zjednoczenia i umocnienia państwa władców starej Rusi. Byli oni nieprzejednani w swoich zamiarach, a dla siły i sławy ruskich ziem poświęcali szczęście osobiste i dobro własnej rodziny. W europejskiej historii gatunku znane są przykłady tragedii o dobrych, litościwych, sprawiedliwych i wspaniałych władcach, którzy przyczyniali się do pomyślnego rozwiązania dramatycznych losów i konfliktów (*Cynna*, czyli *Łaskawość Augusta* i *Cyd Corneille'a*, *Berenika* Racine'a).

Zainteresowanie tematami z historii swojego narodu stanowi również o specyfice polskich tragedii. W roli inspiratora wystąpił tu Wacław Rzewuski (*Żółkiewski* — 1759, *Władysław pod Warną* — 1761). Idealnym zaś przykładem doskonałego niemal króla wydawał się tragediopisarzom najczęściej Zygmunt August (*Zygmunt August* — 1779 Józefa Wybickiego, *Barbara Radziwiłłówna* — 1811 Alojzego Felińskiego). W dramaturgii francuskiej preferującej antyk i starożytność wątki historyczne wprowadził Wolter (*Zaira*, *Tancred* — 1760). W przedmowach i dedykacjach wyraził nadzieję, że tworzony przez niego rodzaj tragedii nie ustąpi w niczym tej, która opiera się na mitach antycznych.

Wydając w roku 1747 (wcześniej niż wymienieni poeci) *Chorewa*, rozpoczął Sumarokow w literaturze rosyjskiej serię tragedii historycznych z pozytywnymi postaciami ruskich książąt. Zgodnie jednak z wymogami gatunku oprócz wielu cnót obdarzył ich też licznymi słabościami. Osnową całego dramatycznego konfliktu uczynił walkę o władzę, co później stanie się głównym problemem niemal wszystkich tragedii na tematy historyczne. Jaki jest zatem model Sumarokowowskiego dramatu? Otóż w *Chorewie* były władca Kijowa walczy o tron z księciem Kijem, który opanował miasto. Kij umacnia swoją władzę w imię dobra całej Rusi, a Zawłocha uważa za buntownika. Tymczasem przebywająca w kijowskim zamku córka Zawłocha Osnelda, zakochana w bracie Kija Chorewie, musi dokonać wyboru — albo zostać posłuszną woli ojca, którego zresztą uważa za prawowitego władcę, albo też uznać rację narzeczonego i jego brata. Znacznie trudniejszy jest dylemat Chorewa, znanego z męstwa, odwagi i licznych udanych podbojów, mającego teraz poprowadzić wojska przeciw wojownikom dowodzonym przez Zawłocha. Liczy jednak, że zatarg nie musi się skończyć wojną, a były właściciel tronu rzeknie się go na zawsze i zostanie jego teściem. Chorew prosi dziewczynę o napisanie listu do ojca z pokojowymi propozycjami i prośbą o rękę. Szczerze pragnie tego również Kij, ale o liście nie wie nic. W akcie drugim przystępuje do działania podstępny zausznik księcia Stalwierch, który oskarża Chorewa o zdradę i namawia Kija do uwięzienia i skazania na śmierć Osneldy. Od tej chwili wszystkie działania brata, nawet te pokojowe, Kij odbiera jako chęć sprzymierzenia się z Zawłochem przeciw jego władzy. Dzielny bohater stoi

więc na rozdrożu: musi spełnić swój obowiązek wobec ojczyzny, ale nie chce też być głuchy na głos uczucia i pragnie jednocześnie oszczędzić Osneldzie widoku śmierci ojca. Akt trzeci i czwarty przynosi dalsze komplikacje wynikające z podszeptów Stalwiercha, który doprowadza wreszcie do skazania Osneldy, powołując się na ów niefortunny jej list przejęty przez strażników. Piąty akt rozwiązuje perypetie: Chorew zgodnie z danym przyrzeczeniem zwycięża wojska Zawłocha, który przegrał z honorem, i przyprowadza pogodzonego z losem starca do zamku. Jest wszakże za późno, gdyż pierwszy etap tragedii już się rozegrał — dziewczyna zginęła, bo uświadamiając sobie nagle swój błąd, Kij nie zdążył odwołać karni. Teraz na oczach wszystkich zabija się Chorew, przed śmiercią jednak zwraca się do brata z prośbą o darowanie Zawłochowi wolności, co zostaje spełnione.

Trzeba zaznaczyć, że bohaterowie Sumarokowa są od początku do końca konsekwentni, ich zmagania z siłą uczucia i obowiązku nigdy nie przechyliły szali na stronę tego pierwszego. Zawłoch poddaje się, ale po honorowej walce, Kij, aczkolwiek czyni to z wielkim żalem i bólem, skazuje Osneldę, bo trzyma w ręku dowody jej nielojalności. Ona nie poniża się do błagań i prośb; posłuszna woli ojca uznaje jego władzę, chociaż nieustannie wykrzykuje: „О честь! О долг! Любовь! Мой князь! Родитель мой! / Делите сердце днесъ и рушьте мой покой!”¹ Serce Chorewa jest jeszcze bardziej podzielone, bo między brata, ojczyznę, honor i miłość. Księżę stara się za wszelką cenę znaleźć jakieś wyjście, ale, jak przystało bohaterom tragedii, brzydzi się kompromisem. Staje więc do walki, chcąc udowodnić bratu, że jest mu wierny i nie poddaje się uczuciu. Informuje wszakże wszystkich, że na polu walki będzie usilnie szukał śmierci. To właśnie Chorew daje lepszy niż Kij przykład dobrego księcia, którego czyny należałoby naśladować. Wcześniej od brata-monarchy zorientował się, że spór można rozwiązać bez przelewu krwi, gdyby do całej sprawy podejść spokojnie, bez zbytnich emocji. Tragedia jednak emocji tych wymagała, Sumarokow nie odstąpił od reguł, ale nie omieszczał w monologach swoich bohaterów zamieścić stosownego przesłania dla odbiorcy o tym, jaki powinien być prawdziwy car. Co prawda Kij zagarnął tron Zawłocha, ale uczynił to dla centralizacji i wzmocnienia siły państwa, władcą jest dobrym i dba o swój lud. Przyznają mu to nawet jego wrogowie. Powiernica Osneldy liczy na jego pomoc, gdyż uważa, że: „Одним лишь тем тебе прославиться удобно, / Что добродетелен и царствуешь незлобно.” To bardzo istotna uwaga — można zyskać sobie oddanie ludu, nawet jeśli się jest zaborcą, dzięki sprawiedliwości, szanowaniu poddanych. Sumarokow wprowadza zatem do *Chorewa* postać Stalwiercha, aby jego właśnie obarczyć odpowiedzialnością za tragiczne

¹ А. П. Сумароков: *Избранные произведения*. Вступ. ст. и прим. П. Х. Берков. Ленинград 1957, s. 324. Pozostałe cytaty z dzieł Sumarokowa czerpiemy z tegoż wydania.

wydarzenia. Odtąd w tragediach o dobrych monarchach przeważnie zausznicy i powiernicy staną się przyczyną wszystkich klęsk. Podobne sytuacje występują w dramatach Racine'a.

Sumarokow przez wypowiedzi Kija kształtuje swoją własną wizję prawdziwego władcy, który, jego zdaniem, zawsze ma jakieś trudności związane z rządzeniem, często staje przed dokonaniem niełatwego wyboru, musi więc zważać na wszystkie swoje czyny i zachowanie najbliższych mu osób. Słuchając Stalwiercha, Kij zaczyna walczyć ze sobą, nasilają się jego wątpliwości i rozterki; nie wie komu zawierzyć i dochodzi do wniosku, że: „Князь — кормщик корабля, власть княжеская — море.” Rządy państwem to bezmiar różnych problemów, a król — sternik łodzi, nie zawsze orientuje się, w którą stronę trzeba pożeglować, żeby odnaleźć właściwy kierunek i cel. Podobnie jak Osnelda Kij woła:

О слава! Трон! Венец! Вы стоите мне много!
[.]
О время тяжкое порфиры и короны!
Законодавцу всех трудней его законы.
Во всей подсолнечной гремит монарша страсть,
И превращается в тиранство строга власть,
[.]
Потребно множество монарху проницанья,
Коль хочет он носить венец без порицанья,
И, если хочет он во славе быти тверд,
Быть должен праведен, и строг, и милосерд.
[.]
(356)

Zdaniem poety władza carska jest niezwykle trudna, trzeba wielu wyrzeczeń i mądrości, aby z dobrego i uczciwego męża nie przeistoczyć się w tyrana. Niełatwo być sprawiedliwym, litościwym i jednocześnie surowym. Wedle Sumarokowa powinien dążyć do tego każdy monarcha. Chwila słabości i uległości kosztuje drogo, o czym świadczy finał tragedii, w którym poeta zmusza Kija nawet do zamiaru rezygnacji z tronu, co zapowiada wcześniejsza z tyrad księcia oznajmiającego, że najlepszym rozwiązaniem konfliktów będzie opuszczenie przez niego zamku i dokończenie żywota gdzieś na odludziu.

W jednej z kolejnych tragedii osnutych na podobnym wątku Sumarokow rozszerza kreację pozytywnej postaci monarchy. Oleg z *Semiry* (1752) przyznaje się publicznie do swoich błędów i stwierdza, że niekiedy spełnienie obowiązków i przestrzeganie prawa ciąży mu bardzo. Postępuje zgodnie z racjami rozumu, bo tak trzeba i wypada, ale często szuka pretekstu odstąpienia od zdecydowanych, a bolesnych dla innych postanowień. Waha się,

gdy ma podpisać wyrok śmierci na dążącego do odebrania mu władzy Oskolda, którego siostra jest przecież przeznaczona na żonę dla jego własnego syna Roścysława. Boleje, kiedy wypowiada do syna gorzkie słowa i odpycha go od siebie, bo Rościsław na prośbę Semiry uwalnia uwięzionego Oskolda. W zakończeniu sztuki nie dochodzi, tak jak w *Chorewie*, do całkowitej tragedii. Oleg nie dopuszcza do śmierci Semiry i syna, przyrzeka umierającemu Oskoldowi, że otoczy opieką jego siostrę i poddanych oraz daruje im ich winy i sam prosi o wybaczenie. Brat Semiry uznaje słuszność decyzji Olega.

Podobną sytuację obserwujemy w *Cynnie* Corneille'a: cesarz August obiecuje nie prześladować Cynny i jego sojuszników za spisek przygotowywany na jego życie. Podbija tym serca swoich wrogów, nawet Emilii, która była spisku tego inicjatorką, a obecnie przyznaje:

Tyle wielkości duszy kogóż nie zwycięża?
Przemogłeś swą dobrocią, nie hojnością darów.
Wyrzekam się na zawsze bezbożnych zamiarów [...].

Cynna zaś dodaje:

Wzór tej wielkości duszy uwielbią potomni, [...]
Napelnisz twym imieniem wszystkich wieków dzieje.

Tendencje wychowawcze i dydaktyczne tkwiły w założeniach gatunku tragedii, której zadaniem było wzruszenie widza, wzbudzenie w nim wielkich emocji, a jednocześnie pouczenie nie tylko przez pokazanie tragicznych zdarzeń, zrządeń losu czy cierpiących bohaterów, lecz także przez zawarte w ich monologach i tyradach sentencje i prawdy życiowe o charakterze uniwersalnym. Do owych prawd ogólnych Sumarokow w pierwszych swoich tragediach dodał jeszcze obszernie wypowiedzi traktujące o cnotach idealnego monarchy, takich, jakimi nie mógł się on wykazać w całej pełni, uczestnicząc w akcji dramatu. Przy tej okazji udało się poecie przekazać i inne swoje poglądy, zwłaszcza odnoszące się do godności, zaszczytów i szlacheckiego urodzenia człowieka. W wielu utworach (m.in. w satyrze *O szlachectwie*) Sumarokow twierdził, że wartość ludzi nie zależy od pochodzenia, a chętnie się szlacheckim urodzeniem jest bezsensowne, szczególnie jeśli nie można pochwalić się znaczącymi zasługami dla ojczyzny. Rozprawiając o prawach i obowiązkach królów, Semira mówi do swojego brata:

Где жизни хвальные примеры находить,
Коль в княжеских сердцах пороки будут жить?

² P. Corneille: *Cynna*. Tłum. L. Osiński. W: P. Corneille, J. Racine: *Tragedie*. Warszawa 1978, s. 190.

Иль преимущество имеем пред другими
Одними титлами лишь только мы своими?

(372)

Tytuł książęcy nie upoważnia do omijania i przekraczania prawa, zmusza raczej do ograniczeń i większych poświęceń, zobowiązuje do dawania dobrego przykładu. Poglądy Sumarokowa — wybitnego przedstawiciela światłej szlachty — określiły jego miejsce w rzędzie postępowych pisarzy klasycyzmu rosyjskiego, którym nie jest obojętny los ich kraju. Uwagi o charakterze pouczającym nie osłabiły znaczenia i siły oddziaływania jego tragedii, które odtąd oprócz swej tradycyjnej roli pełnić będą funkcję utworów przyczyniających się do kształtowania progresywnego oblicza rosyjskiego oświecenia.

Sumarokow nie był odosobniony w sądzie, że wizerunku prawdziwego monarchy należy szukać w zamierzchłej przeszłości Rusi, okresie tworzenia się państwa, czasach patriarchalnych układów, w których książęta panujący wraz z poddanymi dążyli do umocnienia i zjednoczenia wszystkich ziem. Tak uważała większość pisarzy zagłębiających się w kryjące wiele tajemnic lata przed przyjęciem chrześcijaństwa.

Dawne dzieje były tematem każdej niemal tragedii, poczynając od antyku i starożytności. Szukała ona ideału w legendach związanych z jakąkolwiek przeszłością, której zagadki traktowała bardzo poważnie i uroczyście. Arystoteles w *Poetyce* podkreślił, że domeną tragedii — podobnie jak epei — winno być przedstawienie tego, co już się kiedyś stało. Przy czym zaznaczył, iż należy szukać zdarzeń wielkich i wzniosłych. Warunek ten spełnili klasycyści francuscy, sięgając do dziejów starej Grecji i Rzymu, polscy zaś i rosyjscy — do losów własnego kraju.

W stylu Sumarokowskim jest utrzymana tragedia Władysława Ozierowa (1769—1816) *Jaropelk i Oleg* (1798), choć ostrość walki uczucia z racjami rozumu została tu znacznie złagodzona. Nie ma też zbyt wyraźnie uwypuklonej walki o władzę. Na pierwszym planie znajdują się za to zmagania o względy kobiety. Ozierow przywiązywał w swoich utworach wielką wagę do uczuć ludzkich i niuansów w sposobach ich przedstawiania, co wynika u tego poety z jego szerokich związków z sentymentalizmem i późniejszym romantyzmem, o czym przyjdzie nam tu jeszcze mówić.

Książę kijowski Jaropelk chce odebrać swojemu bratu Olegowi książęniczkę Przedślawę. Do rywalizacji między nimi nie doszłoby, gdyby nie zausznik księcia — Swenald, ciągle namawiający do zabicia Olega. Słabemu Jaropelkowi, kochającemu brata i podziwiającemu jego sławę wojenną, zaczyna w istocie się zdawać, że Oleg po ślubie z Przedślawą zacznie walkę o tron. Sugeruje mu to uparcie Swenald, pragnący w ten sposób zemścić się na młodym księciu za śmierć swojego syna. Niezdecydowany i podatny na złe podszepty Jaropelk przyzwala w końcu na zabicie brata, ale gnębiony

wyrzutami sumienia prawie natychmiast odwołuje rozkaz. Sztyletem przebija się przegrany Swenald. Istota tragizmu kryje się tu w dramatycznych przeżyciach ciągle niepewnych swego losu Przedślawy i Olega, prześladowanych przez Jaropełkę i jego doradcę, lecz nie chcących uciekać się do żadnego podstępów dla uchronienia życia. Bardzo to charakterystyczne dla wszystkich omawianych tragedii, że ich bohaterowie pozytywni gardzą fortelami, są prostolinijni i szczerzy nawet w stosunku do przeciwnika. Staje się to oczywiście przyczyną ich zguby.

Piękna tragedia Ozierowa ze względu na mistrzowsko przedstawione różne odcienie uczucia miłości żywo przypomina dzieła Racine'a. O niezwykłościach Ozierowskiej metody ukazywania uczuć i zwierzeń dwojga ludzi decyduje specjalny dobór leksyki, łagodność określeń i elegijny ton wynurzeń bohaterów. Rozmowy o miłości zastąpiły w analizowanym dramacie patetyczne i wzniosłe tyrady o dominacji obowiązku obywatelskiego nad prywatnymi dążeniami, występujące w tragediach Sumarokowa. Oleg nie wstydzi się przyznać, że przygotowując się do wyprawy wojennej, myślał o Przedślawie, której miłość zagrzewała go do walki i przyczyniła się do zwycięstwa nad Pieczyngami. Książę potrafił połączyć obie sprawy tak, aby jedna od drugiej nie były zależne i wzajemnie się nie wykluczały. Do tego trzeba dodać jeszcze odwagę, rycerskość i nieugiętość w przeciwnościach losu, żeby otrzymać wizerunek prawdziwego władcy.

Nieco inaczej w tym kontekście rysuje się sylwetka Jaropełki, który równie mocno zakochał się w Przedślawie. Wie jednak, że nigdy jej nie zdobędzie i nie powinien o nią zabiegać. Daje więc posłuch knowaniom Swenalda, pokonuje go słabość i niestałość, zawodzi zdrowy rozsądek i rozum, którym kierowali się wszyscy bohaterowie tragedii klasycystycznych:

Мой ум теряется, страстями омраченный.
И ревность, и боязнь, и злоба, и любовь,
Душою овладев, мою волнует кровь.
[.]
Боявшись за любовь, страшиться ль за державу?
Что в власти мне, когда в себе не властен дух?
[.]
Волнуемый страстями, рассудка я лишаясь.³

W tym fragmencie rozmowy ze Swenaldem monarcha odkrywa, że władza nie stanowi dla niego rzeczy tak ważnej jak miłość. Pochłaniany namiętnością traci opónowanie i rozsądek, ale w tym krytycznym momencie coś mu

³ В. А. Озеров: *Трагедии. Стихотворения*. Вступ. ст. и прим. И. Н. Медведева. Ленинград 1960, s. 106—107. Wszystkie następne fragmenty cytujemy według tego samego wydania.

podpowiada bardzo znaczące słowa: nie może władać państwem, kto nie jest w stanie zawiądnąć emocjami i namiętnościami. W tej właśnie chwili rozgrywa się tragedia Jaropelka, którego wahanie i rozterki wykorzystuje Swenald i szepcze mu do ucha, by wydał wyrok na Olega. Księcia męczą sugestie złego doradcy, rozdzierają mu serce, odwołuje się zatem do sumienia i dobrych cech osobowości ludzkiej, lecz Swenald pozostaje bezlitosny i niewzruszony. To on jest sprawcą tragedii, ponieważ pod koniec akcji Jaropelk się opamiętał, otrząsnął jakby z letargu i podważył wiarygodność swego zaufanego. Uczynił to w długim monologu odzwierciedlającym jego stan ducha i tym razem już rozstrzygającym wszystkie dylematy na korzyść racji rozumu. Ów monolog to pewna prawidłowość tragedii omawianego typu; pomyślany był wcześniej przez Sumarokowa jako moment przełomowy w pokonaniu słabości charakteru kreowanych monarchów, moment decydujący o radykalnym zwrocie w przebiegu zdarzeń. Wszakże odmiany wydanych rozkazów najczęściej przychodzą za późno i tragedia zbiera swoje krwawe żniwo. U Ozierowa mamy do czynienia ze szczęśliwym finałem, pośród doradców bowiem odnajdują się również życzliwi ludzie, tak jak w analizowanej sztuce Izwid — głównodowodzący wojsk Jaropelka, który domyślając się od samego początku podstępu, zdążył w porę ostrzec Olega. Intrygę kończą wielce znaczące dla wymowy utworu słowa kijowskiego księcia:

Сколь близок к нам порок, сколь слабы человеки,
На сердце сохраню, что ложный друг и льстец
Есть язва злейшая носящему венец.

(126)

Często więc zausznicy, faworyci i sprytni dworacy wystawiają złe świadectwo koronowanym głowom. Już wcześniej, w drugim akcie Oleg przestrzega brata przed otaczającymi tron pochlebcami:

В винах простительны сядящи на престоле:
Их окружает трон ласкательство и ложь,
Корыстная рука пристрастных вельмож
От трона истину отринуть часто тщится,
К которой пылкая душа царей стремится.

(90)

Nietrudno tu dopatrzyć się aluzji do rządów Pawła I i mających na niego wpływ doradców, m.in. osławionego Arakczajewa⁴. Tym zapewne tłumaczyć należy krótki żywot sceniczny *Jaropelka i Olega*. Aluzyjność politycznych

⁴ Szczegóły tego faktu objaśnia Miedwiediewa we wstępie do wymienionej książki.

tragedii Sumarokowa i Ozierowa zapewniła im powodzenie i popularność, choć, jak w przytoczonym przykładzie, a jeszcze bardziej w wypadku innych dramatów, o których będzie mowa, spowodowała zupełny zakaz wystawiania w teatrze. Zdarzenia tego typu były w literaturze rosyjskiej zjawiskiem częstym. Wspomnieć można choćby los *Podróży z Petersburga do Moskwy* (1790) i jej autora Aleksandra Radiszczewa (1749—1802), zabranianie wydawania czasopism satyrycznych (Mikołaj Nowikow, 1744—1818, i jego wydawnictwa).

Tragedia Ozierowa *Jaropelk i Oleg*, Sumarokowa: *Chorew, Semira, Syneus i Truwor* (1750), *Jarosław i Demiza* (1756) to przykłady „wysokiego” dramatu, którymi mogłaby się poszczycić każda literatura. Decydują o tym nie tylko ich zajmujące i trzymające w napięciu kolizje dramatyczne, wspaniała postawa zmagających się z losem bohaterów, ale też aluzyjność, aktualność poruszanej problematyki i wymowa polityczna, bardzo śmiała jak na owe czasy. Sprawia ona, że zawarte tu pewne pouczenia czy morały nie są nużące i nie osłabiają wrażenia, jakie powinna wywierać na widza każda tragedia. Nie możemy tego powiedzieć natomiast o innych dramatach eksponujących również portret „idealnego” monarchy. A było ich w dramaturgii rosyjskiej omawianego okresu niemało.

Zalicza się do nich z całą pewnością tragedia *Ruryk* (1791) Piotra Pławilszczikowa (1760—1812) oraz *Jermak, zdobywca Syberii* (1803). Autor położył znaczne zasługi w zreformowaniu gatunku komedii klasycystycznej, wprowadzając do niej elementy sentymentalne, urozmaicające i rozbudowujące wątek dramatyczny. Próby ich wykorzystania w tragedii nie doprowadziły do pozytywnych i poważnych przekształceń, przeciwnie — osłabiły i złagodziły to, co dla gatunku tego najistotniejsze, czyli kolizję tragiczną oraz wzniosłość i patos przez nadmiar łzawości, niepotrzebnej tu rzewności i ekliwzności.

Ruryk przywołuje te wydarzenia z dziejów Rusi, które wiążą się z osławioną wolnością i niezależnością miasta Nowogród i z postacią legendarnego jej obrońcy Wadima⁵. Jest to dosyć częsty temat w literaturze rosyjskiej, rozpoczęty przez Jakuba Kniaźnina (1742—1791) w jego tragedii *Wadim Nowogrodzki* (1788—1789), kontynuowany przez sentymentalistów (opowieść Mikołaja Karamzina — 1769—1826, *Marfa-Namieszczka* — 1802), zwłaszcza zaś dekabrystów i romantyków (np. duma Kondratija Rylejewa

⁵ *Ruryk* Pławilszczikowa został pomyślany jako polemiczna odpowiedź na *Wadima Nowogrodzkiego* Kniaźnina, który temat ujął radykalnie i dlatego nie mógł sztuki wystawić ani opublikować, co więcej — została ona przez senat Rosji skazana na spalenie i całkowite zapomnienie. Pławilszczikow chcąc dogodzić Katarzynie II, napisał tragedię o Ruryku jako idealnym wręcz władcy. Nawiązał do nieudolnego dramatu samej carycy o życiu Ruryka i tak jak ona pochwalił rządy węgierskiego księcia. Dokładnie to zagadnienie omawia W. Jakubowski w swojej *Antologii literatury rosyjskiej XVIII w.* Cz. 1—3. Warszawa 1954—1959, cz. 2, s. 136—142.

— 1795—1826, *Wadim* — 1823, wiersz *Nowogród* i poemat *Ostatni syn wolności* — 1830 Michała Lermontowa — 1814—1841). W przeciwieństwie jednak do tych poetów zachwycających się bohaterstwem Wadima, jego obywatelską postawą i zawziętością, z jaką bronił niezawisłości ojczystego grodu, Pławilszczikow pokazał żądnego władzy, podstępnego i nie przebierającego w środkach człowieka, zdolnego poświęcić życie własnej córki, byle tylko zasiąść na tronie. Wadim nie broni tu wolności Nowogrodu, choć rzekomo działa w jej imię, chce za wszelką cenę uśmiercić Ruryka, żeby zrealizować swój cel. Waregskiego księcia natomiast wyposażył Pławilszczikow w same zalety; to doskonały monarcha, człowiek, przyjaciel i opiekun. Kieruje się w życiu dobrocią serca i chęcią wybaczenia wszystkim win. Jego życie upływa na ciągłym rozmyślaniu, czy przypadkiem kogoś nie skrzywdził niechcący i czy czasem ktoś nie cierpi z jego powodu.

Podstawą tragizmu w tej sztuce są cierpienia córki Wadima, zakochanej w Ruryku, i Welmira — naczelnika straży, który nie wie, komu ma dochować wierności. Jest przyjacielem Wadima, w miłości rywalem Ruryka. Oboje z Płamirą chcą być lojalni wobec władcy, ale nie mogą też zdradzić Wadima, zostają przez niego wciągnięci do spisku. Autor wzbogaca tradycyjny Sumarokowowski schemat zdarzeń, dosyć oszczędny w przygody (zgodnie z wymogami gatunku), licznymi perypetiami, których treść stanowią wciąż nowe zbrodnicze pomysły Wadima. Tragedia ma miejscami posmak melodramatu. Wspaniałomyślny Ruryk zawsze odkrywa pułapki i przebacza wszystkim do tego stopnia, że przy końcu akcji proponuje tron swojemu prześladowcy, wypowiadając przy tym dość naiwne słowa:

Коль надобен тебе, возьми, мой трон,
[.]
Восстань! Я все забыл. Коль счастье велико,
Что может жизнь дарить державству владыко!⁶

Tego się można było spodziewać już od samego początku; Ruryk zapowiadał często, że nawet najgorszy przestępca, jeśli wytłumaczy wszystko i wyrazi szczerą skruchę, może liczyć na przebaczenie, nawet przyjaźń. Wiele razy w tragedii przewijają się słowa niezwykle ważne w sentymentalizmie: współczucie, wrażliwość, czułość. Tymi właśnie uczuciami Ruryk kieruje się przy rozwiązywaniu problemów. Zastępują one rozsądek i rozum, do tej pory dyktujący bohaterom, co mają robić. Tak idealny monarcha przekształca się w typowego bohatera sentymentalnego. Nawet zatwardziały i nieugięty złoczyńca Wadim jest wstrząśnięty dobrocią księcia, zmienia się na lepsze i pada

⁶ П. А. Плавильщиков: *Сочинения*. Ч. 1. С.-Петербург 1816, s. 59. W dalszym ciągu powołujemy się na tę pozycję.

przed nim na kolana. Wiąże się z tym wszystkim obecność w utworze nienaturalnych scen czułościowych, z nadmiernym dydaktyzmem i moralizatorstwem. Załamuje się tu schemat normalnej tragedii w wydaniu Sumarokowa, wielkiej i wzniosłej. Nie ma napięcia towarzyszącego walce uczuć z obowiązkiem. Tuszą je sentymentalne gesty Ruryka i melodramatyzm wielu scen. Odnosi się to również do kolejnej sztuki Pławilszczikowa o dobrym monarsze, tym razem władcy Syberii — przywódcy carskich wojsk — Jermaku.

Jeszcze bardziej niż w *Ruryku* konflikt dramatyczny osłabiają tu mentor-skie dysputy, w których pierwszoplanową rolę odgrywa szlachetny i wyrozumiały zdobywca Syberii. Od razu na początku autor zaznacza, że Jermak był niegdyś hersztem zbójeckiej szajki, podkreślając w ten sposób, że nawet z najgorszego człowieka można wydobyć pozytywne cechy, naturalnie pod jakimś dobrym wpływem. Myśli tu Pławilszczikow o roli Iwana Groźnego w życiu bohatera. W analizowanej sztuce tragiczne wydarzenia wiążą się z sytuacją, w jakiej znaleźli się: Kuczum — były władca Syberii, oraz jego córka Irta, zakochana z wzajemnością w Jermaku. Kuczum nie chce oddać swych ziem carowi rosyjskiemu, i wraz z córką, przedkładającą posłuszeństwo woli ojca nad uczucie, staje do walki, którą przegrywa. Nie ubolewa jednak nad swym losem, oddaje Syberię i Irtę w ręce człowieka godnego, którego zawsze szanował za sprawiedliwość i nienadużywanie władzy. Dramat kończy się, jak zwykle u Pławilszczikowa, szczęśliwie, a wszyscy zgodnym chórem wołają: *Nich żyje car!* Autor, niezbyt radykalny w poglądach na władzę absolutną, akceptuje ją bez zastrzeżeń dających się łatwo odczytać z dzieł Sumarokowa i Ozierowa. Jego tragedie prezentujące wizerunek dobrego monarchy są raczej ukłonem w stronę ówczesnego dworu carskiego. Najlepiej świadczy o tym fakt, że *Ruryk* był polemiczną odpowiedzią na postępowe, nawet rewolucyjne przesłanie *Wadima Nowogrodzkiego* Książnina, o czym wypadnie jeszcze nadmienić.

W sensie ideowym *Jermak*... ustępuje wybitnym osiemnastowiecznym tragediom. Wpływy sentymentalne osłabiły w nim przekaz oświeceniowych myśli o pozytywnych postaciach władców i nie dały takiego rezultatu jak w wypadku dramatów Ozierowa. Niemniej jednak w tej pisanej prozą tragedii autor próbuje odstąpić nieco od sztywnych reguł klasycystycznych, urozmaicając miejsce akcji (obóz wojskowy Jermaka, cmentarz władców sybirskich), wprowadzając na scenę walczących żołnierzy i korzystając z częstych efektów dźwiękowych w postaci odgłosów burzy zwiastującej dramatyczne zdarzenia. Na cmentarzu Irta widzi ducha swej matki, który nakazuje jej bronić ojczyznę za wszelką cenę. Piorun uderzający w grób symbolizuje przyszłą klęskę Syberii.

Do akcji zostaje wprowadzonych wiele osób, lecz nie wpływają one w decydujący sposób na przebieg zdarzeń, jak np. Sogdaj — syn hetmana pokonanego niegdyś przez Jermaka. Związany z nim wątek służy pisarzowi do ukazania, że dobroć przełamie najbardziej zjadłego wroga. Sogdaj

nienawidzi bohatera podobnie jak Wadim Ruryka i dąży do zemsty za śmierć ojca. Jermak przebacza chłopcu każdy występny czyn, co w końcu zmusza Sogdaję do pokory i pojednania. Nazbyt uwydatniający się element melodramatyczny i moralizatorski wpływa ujemnie na tragiczny ton dzieła i powoduje, że odbieramy *Jermaka*... raczej jako dramat wyrosły z sentymentalnego podłoża niż prawdziwą tragedię, wysuwającą problemy nie do rozwiązania. Również postać główna jawi się nam jako typowy, doświadczony życiowo rezoner, a nie zahartowany w bojach, niezłomny, trochę szorstki i przedkładający nade wszystko rzemiosło wojenne sławny bohater. Takim opiewa go w późniejszym okresie duma Rylejewa *Śmierć Jermaka* (1821) oraz dramat Aleksego Chomiakowa (1804—1860) *Jermak* (1826).

W literaturze rosyjskiej inne jeszcze tragedie eksponują problem dobrego monarchy, ale są to przeważnie utwory inspirowane sentymentalnymi tendencjami i mało znaczące pod względem artystycznym (np. *Natalia, córka bojarska* — 1805 Sergiusza Glinki — 1775 lub 1776—1847). Omawiane zagadnienie od chwili pojawienia się tragedii Sumarokowa stało się niezwykle popularne i w różnych ujęciach występuje w każdym niemal utworze analizowanego gatunku. Dodać wypada, że pouczenia, jaki ma być prawdziwy władca, przewijają się przez większość zachodnioeuropejskich, a i antycznych tragedii. Jest to uzasadnione faktem, że bohaterami, zgodnie zresztą z zasadami gatunku, byli przeważnie królowie, cesarze i książęta, których postacie kształtowano w kategoriach: tyran albo też szlachetny i dobry, nawet wtedy, kiedy inny bywał główny temat utworu. Koronowane głowy tak czy owak uczestniczą w akcji, na którą mają mniejszy lub większy wpływ. W *Fedrze* Racine'a — tragedii o miłości — odnaleźć można sporo uwag o obowiązku króla wobec ojczyzny i narodu. Wypowiada je Tezeusz i Hipolit. W dziełach o nieszczęściach Edypa zawsze mówi się o tym, jakim jest on królem, i przeciwstawia się go Kreonowi. To już swego rodzaju prawidłowość — tak jak walka obowiązku, racji rozumu z uczuciami osobistymi. Stanowi ona podstawę konfliktu wszystkich tragedii.

Oprócz omówionego typu dramatu występowała w literaturze tragedia tyranoburcza, wysuwająca na plan pierwszy działania króla-despoty, najbardziej popularna i niezmiennie ceniona przez odbiorcę. W literaturze rosyjskiej twórcą tej odmiany był również Sumarokow, który szybko odkrył, że o wiele więcej wrażeń, napięć dramatycznych i zarazem lekcji przekaże opis skutków złego carskiego panowania. Dokonał trafnego wyboru, sięgając do przełomowego w historii Rusi momentu — czasu zamętu i rządów Dymitra Samozwańca. W tragedii o tym tytule, napisanej w 1771 roku, autor rezygnuje z zajmujących powikłań tragicznej kolizji na rzecz postaci głównego bohatera i uwypuklenia jego najgorszych cech. Sumarokow zresztą nigdy specjalnie nie przeładowywał swoich dramatów perypetiami, naśladował w tym wypadku wiernie tragedię antyczną i francuską w wydaniu Racine'a. W *Dymitrze*

Samozwańcu znienawidzony przez wszystkich, nawet swojego zaufanego Parmena, car prześladowuje narzeczoną księcia halickiego Georgija. Żonę zamierza wysłać do klasztoru i ponownie się ożenić, tym razem z Ksenią Szujską. Prostolinijność, uczciwość i bezkompromisowość pozytywnych postaci nie pozwala im na posłużenie się podstępem w celu uspienia czujności tyrana, na którego życie jest przygotowywany spisek bojarów. Z pewnością zamach nie powiodłby się, gdyby nie bunt moskwan i wojska, atakujących pałac, co sygnalizują tylko końcowe sceny. Despota nie widzi dla siebie ratunku, zamierza przebić sztyletem Ksenię, jednak udaremnia to Parmen. Dymitr popełnia samobójstwo, życząc śmierci całemu światu. Tak wygląda nieskomplikowany wątek tragedii Sumarokowa.

Jej najistotniejszą w sensie ideowym część stanowią potyczki słowne Samozwańca i starającego się go nawrócić Parmena. Autor tworzy za ich pomocą wizję despotycznego władcy gardzącego swym narodem, tyrana chcącego wynieść jak najwięcej korzyści z pozycji, jaką zajmuje, złoczyńcy opętanego manią rządzenia i napawającego się swoimi zbrodniami. Ich skutki opisuje na początku tragedii Parmen, licząc na to, że Dymitr się opamięta i nawróci, gdyż w przeciwnym razie czeka go pozbawienie władzy i śmierć. Pouczające przestrogi starca i innych postaci, kierowane do cara Dymitra, w istocie były adresowane do Katarzyny II, tak jak i cała tragedia⁷. To właśnie polityka carycy, szybko zmieniającej się z oświeconej monarchini w despotkę, podyktowała poecie nową problematykę dramatów i zamiast szukania ideałów w odległej przeszłości zmusiła do zainteresowania się niedawnymi stosunkowo dziejami, jakże trafnie dobranymi do sytuacji współczesnej. Dymitra nic nie przeraża, wszelkie przeszkody zamierza pokonać bezwzględnością i ignorancją, kierując się nieludzkimi i bezsensownymi zasadami:

Российский я народ с престола презираю
И власть тиранскую неволей простираю.
[.]
Перед царем должна быть истина бессловна;
Не истина — царь, — я; закон — монарша власть,
А предписание закона — царска страсть.
Невольник тот монарх, кто презрит те забавы,
В которых вольности препятствуют уставы,
[.]
Не для народов — я, народы — для меня,

(430—451)

⁷ Pokazując bunt bojarów przeciwko Dymitrowi, Sumarokow miał na myśli współczesną mu grupę oświeconej szlachty, z Nikitą Paninem na czele, która zabiegała u Katarzyny II o realizację swojego postępowego programu reform. Nadmienia o tym Jakubowski w przywoływanej *Antologii...*, w cz. 1, s. 88—89.

Mamy do czynienia ze zwyrodniałym wręcz typem jedynowładcy, dla którego poza nim nic nie istnieje na świecie. Gieorgij i Szujski postanawiają zatem działać skrycie, a przed tyranem maskować się jak najdłużej. Oto znamienity cytat, stanowiący kwintesencję tragedii Sumarokowa:

Шуйский

Не мни, чтоб истину злодею я открыл;
[.]
Когда имеем мы с тираном сильным дело,
Противоречити ему не можем смело.
Обман усилился на трон его венчать,
Так истина должна до времени молчать,
Доколь низвержется сие с России бремя,
[.]

Георгий

[.]
Вот поступь, если царь неправеден и злобен.
(436—437)

Sumarokow nie tylko oskarża i potępia tyrana, ale proponuje swego rodzaju plan działania w celu uwolnienia od despoty. To nieistotne, jak mówi potem Parmen, czy Dymitr jest prawdziwym synem Groźnego, czy też samozwańczym władcą, ważne, by rządził sprawiedliwie i liczył się z tymi, którzy mają własne zdanie. Inaczej będzie usunięty z tronu. Doskonała to lekcja dla Katarzyny II.

Żadna z politycznych tragedii osiemnastowiecznych nie dorównuje *Dymitrowi Samozwańcowi* w kreacji tak odrażającej postaci tyrana. Dopiero w 1800 roku pojawi się kolejna szuka o tej samej historycznej postaci pióra Wasyla Narieźnego (1780—1825). Autor koncentruje się w niej głównie na motywach postępowania Dymitra, w które Sumarokow się nie zagłębiał, eksponując przede wszystkim samowolę, żądzę władzy i ignorancję cara. Podobny jest i Samozwaniec Narieźnego; ten jednak, zgodnie z duchem czasu (wpływowi preromantycznymi), stara się przeniknąć mroczne tajniki duszy tyrana. Kreuje obszernie monolog bohatera, w których zmusza go do przywołania lat młodości, analizy osiągnięć i porażek, marzeń, obaw i krytyki obecnych czynów. Dowiadujemy się zatem, że Dymitr jest człowiekiem rozczarowanym i niezadowolonym z życia, ciągle poszukującym jego celu. Nie spełnione marzenia sprowadziły go niegdyś na złą drogę życia i zmusiły do ucieczki z rodzinnego domu. Przypadek sprawił, że wykorzystał nadarzającą się sytuację i zdobył tron rosyjski myśląc, że osiągnął szczyt szczęścia. Rządzić wszakże nie potrafi, nie ma do tego żadnych predyspozycji, boi się władzy.

Ciągły strach przed zdemaskowaniem paraliżuje jego ruchy. Brak potrzebnych do rządzenia atutów staje się przyczyną nie przemyślanych poczynañ i prowadzi do despotyzmu.

Poza tym Samozwaniec szuka dla siebie tylko szczęścia, sprawy państwa i narodu są mu obce. Podobnie jak Sumarokowowski Dymitr pragnie skorzystać jak najwięcej z przywilejów piastowanego stanowiska. Bohater Narieźnego to człowiek słaby, chwiejny i niezdeterminowany, zdaje się więc na pomysły swojego doradcy Basmanowa, sprawcy wielu nieszczęść, gdyż sam dąży do objęcia władzy, chcąc usunąć z drogi do celu wszystkie przeszkody, nie wyłączając cara. To Basmanow, były zbrodniarz i awanturnik, wykorzystuje charakter Dymitra i prowadzi go do nieuchronnej zguby, otacza kłamstwami, skrzętnie ukrywając prawdę. Car nie potrafi rozwiązać żadnej sprawy i z ochotą składa wszystko w ręce Basmanowa, bez którego nie czuje się prawdziwym monarchą. Dymitr jest zmęczony władzą i ciężącymi na nim obowiązkami. Zdaje sobie sprawę ze swojej niewłaściwej postawy, lęka się decydującej chwili, wie doskonale, że jego panowanie wkrótce się skończy. Zapowiadają to zamieszki w całym kraju. Spodziewał się tego również Dymitr z tragedii Sumarokowa, ale do końca konsekwentnie czynił zło i nie myślał o śmierci. Bohater sztuki Narieźnego załamuje się i chce potajemnie opuścić Moskwę, aby uratować życie, panicznie boi się śmierci. Zbrodni dokonuje w obronie życia i jest przy tym bezlitosny. W przekleństwach wzywa na pomoc diabła, a kiedy nie widzi już dla siebie ratunku, gotów jest pęłać, kajać się i błagać o przebaczenie. Okazuje się nie tylko sprawcą nieszczęść innych postaci, jak było to u Sumarokowa, ale sam cierpi najbardziej. Narieźny wzbogaca problem tragizmu przez zaskakująco dokładną i wnikliwą analizę tragedii tyrana na tronie. Rozdarty wewnętrznie Dymitr zachowuje jeszcze resztki zdrowego rozsądku, co pomaga mu zdać sobie sprawę z popełnionych występków i nieuchronności klęski. Niczego już jednak nie można przedsięwziąć, nigdzie znaleźć bratniej duszy, żadnego przyjaciela:

Ктож за меня? — Кто? — Никто! Утешайся, мучитель, этою мыслью! Миллионы оплакивают смерть добрых царей — миллионы жаждут моей смерти! Я умру — и проклятие народа проводит тень мою до жилища ада! Боже! Боже! — бывают минуты, когда злодей познает свое злодейство, — Злодей при смерти уверяется, сколь тяжело умирать злодеем... Умереть! — от одной этой мысли волосы становятся дыбом и яд кипит в крови — сердце ноет от ужаса, судороги ломают кости, — Умереть, умереть!⁸

Wypowiedź ta obnaża prawdziwe przeżycia cara — jego cierpienia i strach w obliczu zbliżającej się śmierci, ale najgorsze jest dla niego umrzeć jak

⁸ В. Т. Нарезный: *Дмитрий Самозванец*. Москва 1804, s. 163—220.

złoczyńca — bez przebaczenia. Monologi jego mają charakter spowiedzi, a zawarte w nich podsumowania, sentencje i refleksje ukazują nam człowieka rozczarowanego życiem i rozgoryczonego niczym bohater romantyczny. Pod tym względem utwór Narieźnego antycypuje dramat romantyczny Chomiakowa o czasach Dymitra Samozwańca II, który tu został przedstawiony nie tylko jako monarcha, ale i jako udręczony człowiek zmuszony tłumić swoje pragnienia.

Nowe tendencje przejawily się niemal we wszystkich elementach składowych tragedii Narieźnego. Ukształtowały sferę tragiczną, wzbogaciły osobowość postaci dramatu, naruszyły jedność miejsca i akcji, zapowiadając pojawienie się Puszkinińskiego *Borysa Godunowa*. Nowatorska jest już pierwsza scena rozpoczynająca się w dniu urodzin Dymitra, który wychodzi z pałacu i liczy na tłumy ludzi mających go uroczysto powitać, widzi zaś tylko garstkę przerażonych poddanych, a zamiast radości słyszy skargi. Jego wejście na plac poprzedzają rozmowy planujących spisek bojarów, na czele z Wasylem Szujskim, który opisuje skutki carskiego panowania i rozbojów, jakich dopuścili się sprowadzeni przez niego do Moskwy polscy sojusznicy. Dialogi zebranych są rzeczowe, pozbawione niepotrzebnego tu patosu, bardziej naturalne. Zachowanie zgromadzonych na placu miasta ludzi, charakter ich rozmów, specjalnie dobrana leksyka tworzą atmosferę tamtych lat. Widać w nich pewne podobieństwo do zbiorowych scen z *Borysa Godunowa*.

Rzecz godna podkreślenia, że u Narieźnego po raz pierwszy aktywny udział w akcji bierze lud, występujący dotąd poza sceną i jedynie przywoływany przez osoby dramatu. W końcowej scenie utworu razem z bojarami decyduje on o losie pojmanego Dymitra. Lud ów, ciemniony przez cara, przeżywa swoją tragedię, której przyczyny i powody podaje na początku Szujski, wymieniając kolejno liczbę śmiertelnych ofiar, ludzi niesłusznie skazanych lub poległych z rąk grasujących po Moskwie polskich żołnierzy. Postępując wbrew klasycystycznym regułom, Narieźny wprowadza do swojego dzieła kilka drobnych wątków pobocznych, które naruszają jedność akcji, ale pomagają unaocznic ogrom nieszczęść, jakie sprowadził na Rosję Samozwaniec.

Drugi akt rozpoczyna nieznacznie wpływająca na przebieg zdarzeń scena w klasztorze i ukazuje cierpienia wdowy po Iwanie Groźnym. Postępowanie cara zmusza bojarów do zastanowienia się, czy jest on rzeczywiście prawowitym dziedzicem tronu, i przeprowadzenia stosownej rozmowy na ten temat z byłą carycą, w której odżywają stare wspomnienia i otwierają się zabliznione rany. Ona również przeżywa od nowa tragedię sprzed lat. Autor zostawia też przy życiu Ksenię Godunową — w jego sztuce narzeczoną księcia Gieorgija Halickiego, zabitego w końcu akcji przez Basmanowa. Zupełnie osamotniona dziewczyna błąka się po mieście, a jej dramat potęguje wiadomość, że jest córką zabójcy prawdziwego Dymitra. I to postać równie tragiczna jak inne. Wątki poboczne z jednej strony pokazują zasięg tyrańskiej władzy Dymitra,

z drugiej — tragedię całej Rusi, od śmierci Groźnego aż do czasów zamętu. Żaden wątek nie jest rozwiązany do końca, co zda się symbolizować, że ów zamęt trwa nadal i przyniesie dalszy ciąg nieszczęść narodowych.

Narieźny bardzo często zmienia fakty historyczne, łącząc postacie więzami pokrewieństwa, sięga w okrytą mgłą tajemnicy przeszłość, aby odnaleźć tam i ożywić na kartach utworu stare przyjaźnie, miłość i nienawiść. Występuje wiele osób, zdarzenia często się wikłają, co było zupełnie obce tradycyjnemu wzorcowi tragedii, właściwe zaś utworowi o charakterze epickim. *Dymitr Samozwaniec* to bodaj jedyna tragedia o tak daleko idących przekształceniach formalnych i rozszerzeniu zakresu pojęcia tragizmu. Odnotujemy, że jej konflikty nie opierają się na walce uczuć z obowiązkiem obywatelskim, jak dzieje się w wypadku każdego „wysokiego” dramatu. Wszyscy tu mają swoje własne tragedie, których przyczyną są zawsze występki cara. Narieźny daje też do zrozumienia, iż powodów ogólnonarodowej tragedii trzeba szukać nie tylko w samym carze Dymitrze. Świadczy o tym nie rozwiązany do końca los miotających się i cierpiących wielu osób dramatu.

Sztuka kończy się śmiercią Dymitra, sązonego przez mieszkańców Moskwy, reprezentujących tu cały naród, a wyrok na jego życie podpisuje już nowy car, wybrany przez wszystkich Wasyl Szujski. Zginął tyran, ale tłum domaga się nowego monarchy, bez którego Ruś nie może istnieć. W *Dymitrze Samozwańcu* Sumarokowa w pewnym momencie książę Gieorgij mówi: „Самодержавие — России лучша доля.” Tragedia tyranoburcza zwalcza despotę, ale nie dotyka samego systemu, który go powołuje. Zawiera gorzkie słowa o tyranach, pełna jest aluzji pod adresem panujących ówczesnie monarchów, lecz nie ośmiela się zaatakować samego samodzierżawia. Wyjątek pod tym względem stanowi niezwykła jak na wiek XVIII tragedia, a przy tym idealny niemal wzór gatunku — *Wadim Nowogrodzki Książcina*.

Autor mówi wiele o tyranii, lecz atakuje przede wszystkim samodzierżawie jako źródło wszelkiego zła. Wraca do czasów panowania wielkiego księcia ruskiego Ruryka, którego idealny wizerunek przedstawił w trzy lata później Pławilszczikow, polemicznie ustosunkowując się do poglądu Książcina. Tu sytuacja kształtuje się zupełnie inaczej. Bohaterem bez skazy staje się Wadim — legendarny obrońca niezależności Nowogrodu. Ruryk, którego nazywa on tyranem, również nie jest złym charakterem — został on osadzony na tronie na prośbę ludu, a nie z własnej woli. Naród ujęła dzielna postawa Ruryka w wojnach i skuteczność poczynań w położeniu kresu waśniom książęcym. Kiedy do miasta powraca z wyprawy wojennej Wadim, zaskakuje go i przeraża zachowanie ludzi wobec nowego władcy, a jeszcze bardziej miłość do niego swojej córki. Przyjaciele opowiadają mu o losach miasta, zaczynając od niezwykle wymownych słów: „Самодержавна власть все ныне пожирает.” Wadim, zasmucony utratą wolności miasta, postanawia podjąć walkę o jej odzyskanie. Podaje następującą argumentację swojego czynu:

Какой герой в венце с пути не совратился?
 Величья своего отравой упоен, —
 Кто не был из царей в порфире развращен?
 Самодержавие повсюду бед содетель,
 Вредит и самую чистейшу добродетель
 И, невозбранные пути открыв страстям,
 Дает свободу быть тиранами царям.
 Воззрите на владык вы разных царств и веков,
 Их власть — есть власть богов, а слабость — человек!⁹

Usuwany z dorewolucyjnych, nielicznych zresztą, wydań cytata nie wymaga komentarza i tłumaczy zakaz wystawiania sztuki Książnina¹⁰. Umotywował tu poeta nieuchronność despotyzmu w wypadku każdego jedynowładcy i uzasadnił konieczność zbrojnego przeciw niemu czynu. Wystąpienie Wadima kończy się jednak klęską i triumfem Ruryka. Ale tragedia rozgrywa się dalej, naród pada przed księciem waregskim na kolana i błaga, aby nie składał on korony. Najboleśnieszka to dla Wadima chwila, kiedy musi on uświadomić sobie, że nie miał dla kogo walczyć. Naród zatracił ducha obywatelskiego i zdolny jest tylko do pelzania i płaszczenia się, jak zawoła z rozpaczą bohater. Te gorzkie słowa ukazują jego osamotnienie w słusznej walce, poniżenie i ostateczną klęskę. Została mu jedynie córka, która na dowód swego poparcia dla obywatelskiej postawy ojca rezygnuje z miłości do Ruryka i przebija się sztyletami. Wadim też wybiera samobójstwo, nie chcąc korzystać z hańbiącej dla niego łaski Ruryka; nazywa go ironicznie wszechwładnym mocarzem, który nie może jednak zapanować nad jego wolą i zabronić śmierci.

Żadna tragedia nie pokazuje bohatera z taką pasją miłującego wolność i tak konsekwentnie dążącego do jej odzyskania jak *Wadim Nowogrodzki*. Żadna też kobieta, tak jak córka Wadima, nie mogła bez oporu i najmniejszej skargi podporządkować uczucia obowiązкови i poświęcić w obronie jego słuszności życia. Z tego punktu widzenia możemy porównać *Wadima Nowogrodzkiego* z *Bereniką* Racine'a, dokładniej zaś — postawę Ramidy ze stanowiskiem cesarza rzymskiego Tytusa, który rezygnuje z Bereniki, aby nie łamać prawa zakazującego łączenia się z cudzoziemką: „[...] muszę dlań ugasić serce, co kochało, / Że wyrok nieśmiertelnych to dla mnie stanowi: / Zbyć się samego siebie, oddać się Rzymowi.”¹¹

Najbardziej stosowne będzie porównanie, szczególnie zachowania Wadima, z postępowaniem Horacjuszy — bohaterów sztuki Corneille'a o tym samym

⁹ Я. Б. Княжнин: *Вадим Новгородский*. В: *Русская литература XVIII в.* Сост. Г. П. Макогоненко. Ленинград 1970, s. 436.

¹⁰ Losy wydania tej tragedii opisuje W. Jakubowski, por. przyp. 5.

¹¹ P. Corneille, J. Racine: *Tragedie...*, s. 343.

tytule. Przykładem służy odpowiedni cytat poprzedzający niniejszy rozdział pracy. Mówi on, do jakiego stopnia prawdziwi obywatele rzymscy przedkładali nad wszystkie więzy uczuciowe i rodzinne obowiązek wobec ojczyzny.

Tragedia Książnina wyróżnia się spośród innych kształtem artystycznym i siłą wyrazu. Wszystko w niej jest tak doskonale skonstruowane, umotywowane i dopasowane, że nie wyczuwa się prawie wcale tej sztuczności zauważalnej przecież nawet u Sumarokowa. Utwór odznacza się prostotą w budowie, oszczędnością w zdarzenia i nie obfituje w nużące pouczenia. Spełnia większość zasad wyłożonych przez Arystotelesa w *Poetyce*. Poważny i pozbawiony charakterystycznej dla klasycystycznej tragedii przesady w zachowaniu bohaterów, zbliża się do naturalności tragedii antycznych. Wielkość sprawy i osobowości Wadima oraz jego córki uzasadnia patos i wzniosłość dzieła. Arystoteles wymieniając przykłady najlepszych tematów do tragedii, do jednych z najpiękniejszych zaliczył dzieje Edypa. Są też one najbardziej tragiczne. W literaturze rosyjskiej takim tematem może być los Wadima.

Tragedia Książnina wzbogaca grupę utworów należących do nurtu poezji obywatelskiej, rozpoczętego w literaturze rosyjskiej przez Michała Łomonosowa (1711—1765) odą *Rozmowa z Anakreontem*. Zaliczamy do niego m.in. odę Radiszczewa *Wolność*, wiersze, ody i niektóre „wysokie” dramaty Gabriela Dierżawina (1743—1816). Do wszystkich tych dzieł będą w następnym stuleciu odwoływali się dekabryści, którzy bohaterem swej liryki uczynią poetę-obywatela, wrażliwego na aktualne problemy społeczne.

W roku 1808 ukazuje się tragedia Fiodora Iwanowa (1777—1816) *Marfa-Namiestniczka albo Zdobyć Nowogrodu*, kontynuująca temat osławionej nowogrodzkiej wolności. Marfa Borecka po wiekach podejmuje dzieło Wadima, na którego czyny powołuje się niejednokrotnie, chcąc poderwać do walki z Iwanem Groźnym uległy, jak niegdyś, woli monarchy naród. Przeżywa jednak — podobnie jak jej wielki poprzednik — tragedię, zawiodły bowiem pokładane przez nią w tym narodzie nadzieje: „Вадим, Вадим! как тень твоя то зрит, / А Новград в пламени с народом не горит!”¹² — zawoła z rozpaczą, obserwując bierność ludzi. Zostaje jej ostatnia nadzieja — syn, który podejmuje się zabicia triumfującego Groźnego podczas uroczystości w dniu zwycięstwa. Chłopak w decydującym momencie zaczyna się wahać, nieokreślona siła każe mu opuścić miecz. Mirosław nie czuje nienawiści, fascynuje go wielkość cara, żeby jednak nie zdradzić matki i dochować wierności obowiązkowi obywatelskiemu, popełnia samobójstwo. Zabija się również Marfa. Tragedia dopełnia się w chwili, kiedy przybrany ojciec Boreckiej postanawia zmącić tyranowi radość zwycięstwa i powiadamia go, że Mirosław był jego synem. Groźny przed laty w Nowogrodzie uwiódł córkę Teodozjusza. Po jej śmierci starzec przygarnął Marfę, która staciła dziecko,

¹² Ф. Ф. Иванов: *Марфа-Посадница*. В: *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века*. Вступ. ст. и прим. В. А. Бочкарев. Москва—Ленинград 1964, s. 433.

i podsunął jej swojego wnuka. Monarcha zostaje wplątany w dramat rodzinny, a wieść o Mirosławie odniosła zamierzony skutek, przyćmiła blask wojennej chwały cara. Ta nader interesująca sztuka Iwanowa o dążeniu do wolności, o obywatelskiej niezachwianej postawie jej obrońców i bezsilności wobec czynów tyrana odbiega, podobnie jak *Dymitr Samozwaniec* Narieźnego, choć nie w tak wielkim stopniu, od tradycyjnej tragedii typu sumarokowskiego. Decyduje o tym bardzo wyraźne sentymentalne zabarwienie wielu scen (utwór opiera się zresztą na motywach powieści sentymentalnej Mikołaja Karamzina o tym samym tytule), które z jednej strony pozwala autorowi precyzyjniej ująć różne stany uczuciowe bohaterów, z drugiej natomiast potęguje pierwiastek melodramatyczny, co wszakże w omawianym wypadku nie wpływa na obniżenie rangi bohaterskich poczynań ostatnich obrońców niezależności wolnego miasta. Zaliczamy więc zdecydowanie *Marfę-Namiestniczkę* w poczet dzieł obywatelskiego nurtu literatury rosyjskiej.

Wspomniane tragedie charakteryzował ciekawie skonstruowany konflikt dramatyczny i obfitująca w trudności nie do pokonania walka uczuć osobistych z racjami wyższego rzędu. Zgodnie z regułami klasycystycznymi kanwą każdej tragedii (z wyjątkiem *Marfy-Namiestniczki* i *Dymitra Samozwańca* Narieźnego) był wątek miłosny, choć nie o jego perypetie chodziło. Musiał on w zamierzeniu ukazywać siłę uczuć stanowiących przeszkodę w spełnieniu ważniejszych powinności. Znaczniejszą rolę odgrywa w tragedii tyranoburczej, traktującej tym razem o tyranie — obcym zaborcy. Za klasyczny przykład może służyć *Sorena i Zamir* (1784) Mikołaja Nikolewa (1758—1815).

Rolę bezwzględного monarchy zakochanego w żonie księcia połowieckiego gra władca Rusi Mściśław — postać, którą już wcześniej zainteresował się Sumarokow, pisząc tragedię tyranoburczą *Mściśław* (1774). Do tej pory w „wysokich” dramatach występowały przeważnie panny uwikłane zawsze w rozgrywki polityczne dwóch rywali. Napięta sytuacja najczęściej znajdowała pomyślne rozwiązanie, co było dość charakterystycznym zjawiskiem dla rosyjskiego wariantu tragedii klasycystycznej. U Nikolewa tyran interesuje się żoną władcy podbitego kraju połowieckiego i usiłuje zgładzić jej małżonka. Uwięziony Zamir nie składa broni i za wszelką cenę dąży do uwolnienia ujarzmionego ludu i odzyskania władzy. Walka z despotą znajduje więc w takim typie dramatu szersze uzasadnienie. Zwykle bywa tak, że więziony początkowo nie daje się rozpoznać tyranowi i ukrywa się wśród innych wziętych do niewoli pod przybranym imieniem. Potem ujawnia się w scenie spotkania z żoną, gdyż trudno mu pohamować uczucia na wieść o krwawych planach Mściśława. Zresztą prawie zawsze postacie pozytywne w takich wypadkach gardzą podstępem, postępują prostolinijnie i odważnie. Honor nie pozwala im długo się maskować. Identyczną niemal sytuację obserwujemy w bardzo podobnej sztuce Wasyla Majkowa (1728—1778) *Femist i Hieronimia* (1773),

z tą tylko różnicą, że jej temat nie opiera się na historii Rosji. Główny bohater to książę zdobytej przez tureckiego sułtana Mahometa II Grecji, której władczynią była Hieronimia — córka Dymitra Paleologa. Femist, tak jak Zamir, chce uwolnić swój kraj, czekając na odpowiednią do tego okazję i kontaktując się z garstką wiernych jego idei żołnierzy.

Tragedia postaci obu dramatów polega przede wszystkim na utracie wolności i niemożności jej odzyskania. Dramat potęgują naturalnie cierpienia osobiste związane z prześladowaniem przez zaborcę, który żąda od bohaterów natychmiastowego przejścia na jego wiarę¹³. Mścislaw z *Soreny i Zamira* obiecuje w zamian uratowanie życia, Mahomet zamierza puścić wolno tylko Femistę, z Hieronimii nie chce zrezygnować. Bohaterowie unikając wielu pułapek, nie zdołali jednak ostatecznie ująć cało przed tyranem. Plany się nie powiodły: w tragedii Majkowa Mahomet zabija Hieronimię, Femist popełnia samobójstwo, u Nikolewa zrozpaczona Sorena ukrywa się w mroku korytarza zamkowego, aby zaszytyletować przechodzącego tędy często Mścislawa i uwolnić potem męża. Okazuje się, że utopiła sztylet w plecach wypuszczonego z lochów Zamira, zdążającego do jej komnaty. Sorena zabija się. Zakończenie tragedii Nikolewa stanowi bodaj najistotniejszy jej walor, śmierć bowiem bohaterów wynika tu z omyłki. Tragiczny finał był do przewidzenia, ale takich okoliczności nikt się nie mógł spodziewać. Arystoteles podobne finały przedstawiał nad wszystkie inne twierdząc, że w najpiękniejszych tragediach zdarzenia i samo zakończenie są rezultatem, jak to nazwał, zbłądzenia (*Poetyka*, rozdz. VIII). Analizowany utwór z pewnością nie mieści się całkowicie pod tym niezwykle szerokim pojęciem, ale w rozwiązaniu akcji sporo ma z nim wspólnego. Moment szczególnego napięcia, najtragiczniejsze chwile kryją się w sytuacji, kiedy Sorena oczekuje Zamira, pragnąc powiadomić go, jakiego dokonała czynu, a zamiast męża widzi w drzwiach Mścislawa, który pyta o sprawców śmierci jej małżonka. W niewielu tragediach rosyjskich dostrzec można podobny efekt dramatyczny.

Wracając do zawartej w omawianych dziełach koncepcji despotycznego króla, zaznaczmy, że podstawą jej ukształtowania staje się tu całkowite podporządkowanie tej postaci uczuciu miłości i zaniedbanie przez nią obowiązków państwowych. Dymitr Samozwaniec wprowadził nie troszczył się zbyt o losy kraju, ale w jego wypadku mamy do czynienia z zupełnie innymi namietnościami. Niszczy go żądza władzy, egoizm, strach o tron i życie; z tych głównie powodów prześladowa on najbliższych. Jest maniakiem i fanatykiem bezwzględnych rozkazów, jak Mścislaw i Mahomet — miłości. Wszyscy działają jednak w imię zaspokajania własnych potrzeb. O ile Samozwaniec interesował się jeszcze niektórymi sprawami politycznymi, bo dotyczyły

¹³ O walce w obronie wiary traktują tragedie tyranoburcze Michała Chieraskowa: *Poganie*, czyli *Goryslawa* (1782), *Plamiena* (1786).

one przecież i jego osoby, o tyle Mściśław czynił z nich przedmiot drugorzędnej wagi. Mahomet też zaniechał kolejnych podbojów, wzbudzając nienawiść swoich żołnierzy, których mógł, jak się wyraził, posiekać na kawałki, gdyby tylko Hieronimia okazała mu trochę serca. Ta niesamowita, tragiczna miłość rodzi w nim równie wielką zazdrość i doprowadza do zabójstwa greckiej księżniczki. Mściśław, podobnie jak Mahomet, nie znajduje żadnej rady na swoją namiętność:

[...] страсти мне ничем не победить.

Ни честолюбием, ни гордостью ни мстью.

Страсть борется со всем: с рассудком, долгом, честью,

И побеждая все, лишь, царствует одна,¹⁴

Z despotycznego władcy przeradza się w poddanego, w niewolnika miłości, która panuje nad nim i tyranizuje tak, jak on to czyni z ujarzmionym narodem. Namiętność zrobiła z niego tyrana i sama stała się jego jedynowładczynią. Nie ma już więc mowy o obowiązkach, zdrowym rozsądku i innych sprawach wielkiej wagi. Finał pokazuje skutki takiej sytuacji.

Despota Dymitr Samozwaniec gubi państwo łupione przez jego sojuszników potrzebnych mu do obrony tronu zdobytego przez zbrodnię i inne niegodne czyny. Zgubić własny kraj może i ten, kto podda się władzy miłości. Myśl taką wyraża kolejna tragedia na tematy historyczne przedstawiająca, jak w zaciętej walce uczucia z powinnościami państwowymi ponoszą klęskę zarówno główne osoby dramatu, jak i całe państwo. Do ukazania takich okoliczności wybiera jednak autor bardzo wygodny moment historyczny — podbój Kazania przez Iwana Groźnego.

Tragedia Sergiusza Glinki *Sumbeka albo Upadek Królestwa kazańskiego* (1806) — bo o niej mowa — wysuwa na czoło postać despotycznej władczyni Kazania. Akcja rozpoczyna się w przełomowej chwili, kiedy wojska cara zbliżają się do bram miasta. Popłoch wśród mieszkańców, zdezorientowanie w wojsku, bezradność dworu i ostrzeżenie przed klęską nie mobilizują wszakże Sumbekę do działania, ponieważ opanowała ją miłość do księcia krymskiego Osmana, snującego plany małżeńskie z jej wychowanicą Emirą. O względy kapryśnej monarchini zabiega jedyny rozsądny i dzielny w tym kraju rycerz Astalon oraz żądny władzy ambitny i chytry Sagrun. Z tą sytuacją wiążą się liczne w tragedii perypetie i powikłania zdarzeń. To sztuka o nie odwzajemnionej miłości i o jej niszczących skutkach. Losy państwa rozstrzygają się poza sceną, a przebieg walki, do której doszło z inicjatywy mającego w tym własny interes Sagruna i broniącego ojczyzny bohaterskiego Astalona, opisują wypowiedzi postaci dramatu. Ich relacje bardzo plastycznie

¹⁴ Н. П. Николев: *Сорена и Замир. В: Стихотворная трагедия...*, s. 74.

obrazują, jak stopniowo i konsekwentnie królestwo Sumbeki chyli się ku upadkowi. Nie daje się ona nikomu nakłonić do podjęcia stosownych w takich warunkach decyzji, zajęta prześladowaniem Emiry i zdobywaniem Osmana. Osoby, którym los królestwa nie jest obojętny, proszą księcia, żeby chociaż na pewien czas postarał się udać zakochanego i zmusić Sumbekę do stawienia czoła niebezpieczeństwu. Takie zdarzenia występujące w tragediach, zazwyczaj w czwartym akcie, mają zadecydować o pomyślnym zwrocie w biegu akcji. Na ogół jednak, jak się zwykle okazuje, nie zapobiegają niepowodzeniom, co więcej — przyspieszają tragiczny finał. Osman, jak każdy pozytywny bohater, „wysokiego” dramatu, nie godzi się na podstęp i ucieka z Emirą. Dosięga go jednak ręka oburzonego Astalona i książę ginie w pojedynku, a dziewczyna przebija się mieczem. Tragiczne zdarzenia piętrzą się: Sumbeka popełnia samobójstwo, wojska Groźnego zdobywają miasto, Rosjanie zabijają ostatniego jego obrońcę Astalona. Car w końcowej kwestii komentuje pobojowisko jako skutek niszczącej siły namiętności. Tym usprawiedliwia Glinka podboje Groźnego; jego sylwetkę pokazuje w korzystnym świetle. Sama Sumbeka już w pierwszym akcie podziwia wszystkie zdobycze i zasługi rosyjskiego monarchy, dlatego też ma niedobre przeczucia:

Я неминуему Казани гибель зрю.
Я знаю, что престол мой должен сокрушиться,
Что бог, России бог, здесь должен водвориться...
[.]
Уже давно велел предел небес,
Чтобы российский царь владычествовал здесь.¹⁵

Takie jest wiernopoddańcze przesłanie tragedii Glinki, który był umiarkowany w swoich poglądach politycznych. Sumbeka widzi bezcelowość wszelkiego oporu, lecz autor nie tłumaczy jej bezczynności — potępia uleganie uczuciom i zaniedbanie obowiązków władczyni. Na miano prawdziwego bohatera zasługuje Iwan Groźny, który działa w imię dobra swojego państwa. Nie jest zaborcą jak Mściśław Nikolewa, obiecuje sprawiedliwe traktowanie pokonanych. Rzecz charakterystyczna, że w każdej tragedii car Rusi moskiewskiej, znany przecież z despotycznych rządów, jest przedstawiany zawsze w pozytywnym świetle. W *Marfie-Namiestnicze*... Iwanow motywuje zdobycie Nowogrodu przez Groźnego koniecznością opieki nad miastem i ochrony przed czyhającymi na jego wolność Tatarami. Mieszkańcy grodu podziwiają go, Mirosław olśniony jego widokiem, zadaje sobie pytanie, czy można nienawidzić takiego człowieka.

¹⁵ С. Н. Глинка: *Сумбека или Падение Казанского царства*. В: *Стихотворная трагедия*..., s. 220.

Podbój Kazania sławi także opera Dierżawina *Groźny albo Zdobyć Kazania* (1814), wykorzystująca te same wątki historyczne, które stanowiły kanwę *Sumbeki...* Glinki. Tu również car występuje w całej swojej glorii, co podkreśla nawet niezwykle bogata sceneria: pięknie wystrojony monarcha, wspaniale udekorowany koń i kolorowa świta towarzysząca mu przy wjeździe do miasta. Odmienne podejście do osoby Iwana Groźnego pokaże w drugiej połowie XIX stulecia pierwsza część tryptyku Aleksego Tołstoja (1817—1875) *Śmierć Iwana Groźnego* (1862—1864).

Za główne kryterium w wyborze tragedii analizowanych w niniejszym rozdziale monografii uznaliśmy ich przynależność do utworów opartych na rodzimej historii. Z tego więc powodu w granicach rozdziału nie mieszczą się „wysokie” dramaty podejmujące wątki z historii innych narodów. Niektóre z nich ze względu na swój nowatorski charakter będą omówione w tych częściach naszej książki, które traktują o nietypowych, zapowiadających nowe w literaturze rosyjskiej tendencje, sztukach. Inne zaś łączą się ściśle, jeśli nie z dziejami Rosji, to z przedstawionym tu typem tragedii tyranoburczej, eksponującej ze szczególną wyrazistością konflikt uczucia i racji rozumu. Zachowują jednak podstawowe cechy klasycystycznego modelu przy pewnych urozmaicheniach kolizji tragicznych. Na uwagę zasługuje utwór Majkowa, z 1769 roku, *Agriopa*, który akcję osadza w starożytnym państwie Myzja. Tytułowa bohaterka, władczyni tego kraju, szykuje się zgodnie z życzeniem jej nieżyjącego ojca do ślubu z greckim księciem Telefosem, który łamie przyrzeczenie i pod pretekstem obowiązkowego uczestniczenia w wojnie trojańskiej zamierza opuścić miasto w towarzystwie innej kobiety. Liczne wykręty Telefosa ogarniętego namiętym uczuciem składają się na treść sztuki. Nie zniechęcają one zakochanej Agriopy, toteż książę podejmuje zamiar usunięcia jej z tronu. Wojska królowej zwyciężają buntowników, a ona daruje życie swojemu niedoszłemu mężowi, wypowiadając przy tym wiele pouczeń i sentencji na temat honorowej postawy prawdziwego władcy.

Element dydaktyczny jeszcze bardziej przejawia się w tyranoburczej tragedii Pławilszczikowa *Tachmas Kułych* (1785), gdzie miejscem akcji jest pałac Wielkiego Mogola w Delhi opanowanym przez perskiego monarchę. Sytuacja bardzo przypomina konflikt *Femista i Hieronimii* Majkowa. Tyran Tachmas Kułych prześladowa Mogola, jego narzeczoną i jej brata. Po licznych perypetiach gnębiony monarcha zbiera wojska i pokonuje Tachmasa, opętanego szaleńczą miłością do jego narzeczonej. Jako wspaniałomyślny i wielki władca daruje mu życie.

Nietrudno się zorientować, że tragedie Majkowa, Pławilszczikowa, a i Sergiusza Glinki, poruszające, jak i inne dzieła tego gatunku, popularną w ówczesnej epoce tematykę, nie odznaczały się zbyt radykalnym jej ujęciem. Działania bohaterów motywowała przede wszystkim wszechogarniająca siła uczucia miłości, przez której pryzmat patrzyli na sprawy wielkiej wagi. Z tego

głównie powodu ich czyny odbieramy jako mało poważne i pozbawione istotnej dla gatunku wzniosłości i patosu. Właśnie te cechy nabierały szczególnej rangi w tragediach politycznych z historyczną oprawą. Konstruując interesujący wątek miłosny z udziałem cnotliwych i występnych monarchów, wymienieni tragediopisarze poprzestawali na wygłaszaniu powszechnie znanych prawd życiowych, sentencji i pouczeń, w przeważającej mierze dotyczących idealnego wizerunku władcy. Tkwi to naturalnie w założeniach omawianego rodzaju dramatu, ale w przytoczonych wypadkach przekracza dopuszczalne normy. Toteż z tego punktu widzenia ustępują „wysokim” dramatom, w których dominuje ton demaskatorski i wymowa oskarżycielska. Aluzyjność, aktualna problematyka polityczna, niezwykłość i siła oddziaływania tragicznych powikłań losu szlachetnych bohaterów to najważniejsze wartości tych tragedii, walory decydujące o ich wysokiej pozycji w całej dramaturgii rosyjskiej.

Tradycje dzieł Sumarokowa, Książnina, Nikolewa starali się kontynuować dramaturdzy tworzący w pierwszych latach XIX wieku, co najlepiej świadczy o bardzo dobrej ocenie wystawionej poprzednikom. Swoistym podsumowaniem dorobku dramatycznego pisarzy „szkoły” sumarokowskiej — czy może raczej jego uwieńczeniem — będzie tragedia tyranoburcza Wilhelma Küchelbeckera (1797—1846) *Argiwianie*, napisana w latach 1822—1823 i nawiązująca do tematów z historii antycznej. Sposób przekazania popularnej problematyki odróżnia ten niezwykle dramat od zaprezentowanych tu dzieł i wymaga oddzielnego omówienia.

W dotychczasowych rozważaniach poświęciliśmy uwagę tragediom opierającym treść na materiale zaczerpniętym z dawnych dziejów Rusi i niejednokrotnie posługiwaliśmy się w stosunku do nich określeniem „historyczne”. Wypada teraz zaznaczyć, że ich związek z historią był raczej umowny. Historia prawdziwa odbiła się w nich jedynie echem. I to bynajmniej nie dlatego, że ich autorzy dopuszczali się niekiedy daleko idących przeinaczeń faktów historycznych. Chodzi głównie o to, że nie udało im się prawdziwie wskrzesić ducha tamtych czasów, co osiągnął dopiero Puszkina w *Borysie Godunowie*. Historia zatem stanowi jedynie oprawę dla zawartych w tragedii ludzkich namiętności i dramatycznych zdarzeń losu. Dodajmy, że tragedia rosyjska nie jest pod tym względem zjawiskiem odosobnionym. Poczynione uwagi w równym stopniu dotyczą dzieł rosyjskich jak polskich i zachodnioeuropejskich, czerpiących z dziejów ojczystych. W jednym z nielicznych opracowań poświęconych polskiej tragedii napotykamy bardzo trafne określenie historyczności tego gatunku, które można odnieść w zupełności do analizowanych tu dzieł:

Pod „ciśnieniem” formy gatunkowej historia ojczysta zyskiwała wymiar wzniosłej utopii wiecznego ładu, zarazem powszechnego i na-

rodowego. Dominujący nad zdarzeniem historycznym aparat formalny służył stworzeniu mitologizowanego obrazu historycznej wielkości narodu. Dawał poecie prawo do przekształcania historii w mit w imię piękna, prawdy estetycznej i etycznej.¹⁶

Zakres owego piękna stanowiącego nadrzędny cel każdej tragedii ulegał jednak od czasu, kiedy to Arystoteles stworzył swoistą jego „definicję”, pewnym przeobrażeniom i przewartościowaniom. Każdy poeta i każda epoka miała swoje własne określenie tego pojęcia, a zmieniające się stale podejście do jego istoty zrodziło utwory naruszające odwieczne schematy.

Rosyjska tragedia klasycystyczna nie była historyczna w pełnym znaczeniu tego słowa, ale nie można nie zauważyć pewnych dążeń do stworzenia takiej jej odmiany. Należy więc docenić wszystkie czynione w tym kierunku próby. Ich nasilenie występuje w dramaturgii rosyjskiej dopiero w końcu XVIII stulecia, kiedy pojawia się więcej opracowań historycznych i dokonuje odkryć starych kronik. Pierwszym poetą, który zapragnął wprowadzić do swojego utworu koloryt dawnej epoki, był Ozierow. W *Jaropelku i Olegu* obserwujemy pewien nieśmiały zarys obrazu życia wojskowego pogańskiej jeszcze Rusi. W niektórych fragmentach tragedii wyczuwa się wyraźnie atmosferę *Powieści minionych lat* — tego zapisu starych zwyczajów, relacji z wypraw wojennych, kłótni książąt udzielnych i walk o władzę. Wyraża się ona w szczegółach przygotowań Jaropelka do popełnienia zbrodni na Olegu i w okolicznościach samego zabójstwa. Jaropelk każe zatrzymać przed bramami miasta wracające z wyprawy wojennej wojska brata. Nie domyślający się niczego, ufny i prostolinijny Oleg nie słucha ostrzeżeń zaniepokojonej tym faktem Przedstawy. Zachowanie braci i cały spisek przypomina sytuację jednego z fragmentów *Powieści minionych lat* pt. *Oślepienie Wasylki Trembowelskiego*, czy też *Żywotu Borysa i Gleba*¹⁷, gdzie opisane są skutki niesnasek książęcych i ich wzajemnych prześladowań. Warto zwrócić uwagę w tragedii Ozierowa na scenę przyjęcia przez Jaropelka posłów pokonanego przez Olega drewlańskiego plemienia. Okoliczności te opisują kroniki staroruskie.

Jeszcze dokładniej przedstawia je kolejna sztuka tego dramaturga *Dymitr Doński* (1806), mówiąca o bitwie z wojskiem chana Mamaja na Kulikowym Polu w 1380 roku, rozstrzygającej losy okupowanej przez Tatarów Rusi. Posłowie tatarskiego chana chcą skłonić przywódców wojsk ruskich do poddania się, ale Dymitr odmawia pyszałkowatym i pewnym swego zwycięstwa Tatarom. Cała rozmowa dosyć wiernie oddaje koloryt historyczny tamtej epoki. Przejawia się on też w dialogach — w kłótni zebranych na naradę wojenną książąt ruskich

¹⁶ *Polska tragedia neoklasycystyczna*. Warszawa—Wrocław—Kraków 1988 s. XCIII.

¹⁷ Źródła historyczne, z których korzystał Ozierow przy tworzeniu swojego dzieła, podaje Miedwiediewa w przywoływanej już tu książce, por. przypis 4.

i bojarów. W sporze szczególnie uwidocznia się duma książęca, wzajemna wrogość i dążenie do zajęcia stanowiska głównodowodzącego. To nie przypadek, że w celu pokazania takich sytuacji sięgali poeci do czasów wojen z Tatarami, którzy wykorzystywali momenty nasilenia zatargów i waśni osłabiających Ruś i opanowywali jej terytoria. Traktują o tym tragedie: *Michał, książę Czernihowski* (1808) Sergiusza Glinki oraz *Eupraksja* (1808) Dierżawina. Pierwsza nie przedstawia większych wartości jako utwór historyczny, choć w niektórych scenach zwraca uwagę na pewne realia epoki związane z polityką Batu-chana. Druga zasługuje na szersze omówienie.

Dierżawin należał do tych pisarzy, którzy dbali o prawdę historyczną i starali się dochować wierności faktom. Nie znaczy to wszakże, że autor *Felicy* stworzył dzieło historyczne. Jego bliższe zainteresowanie tym problemem zostało sprowokowane popularnością i sukcesem scenicznym tragedii Ozierowa. Poeta zainicjował coś w rodzaju polemiki na temat sztuki dramatopisarskiej autora *Dymitra Dońskiego*¹⁸. Dierżawina jako zwolennika bardziej prostego, zbliżonego do mowy potocznej języka raził wyszukany styl elegijnych wynurzeń bohaterów Ozierowa, a także brak powikłań akcji i dowolne traktowanie zdarzeń historycznych, nie podkreślających znaczenia zasług przodków. W obszernym wstępie do *Eupraksji* pisał, że tragedia historyczna powinna mieć na celu uwznioślenie zdobyczy oręża dawnych bohaterów, aby tym samym dać stosowny przykład nowym pokoleniom. Wymagający w stosunku do innych Dierżawin sam był niezbyt konsekwentny, tłumacząc niezbędne zmiany faktów potrzebą sprostania regułom gatunku i wymogom mającej trzymać w napięciu akcji. W bardzo szczegółowych przypisach do *Eupraksji* i innych swoich tragedii autor przytacza źródła historyczne, z których czerpał materiał, motywuje wybór miejsca akcji i dokładnie je opisuje, wymieniając każde stare miasto, zabytkowe budowle, znane świątynie. Komentuje rolę poszczególnych postaci w rzeczywistej historii, pragnąc wiernie przedstawić prawdę historyczną. Czołowe miejsce w jego dramatopisarstwie zajmuje z tego punktu widzenia tragedia *Ciemny*, oparta na wydarzeniach z wieku XV i niemal w całości ukazująca właśnie książęce, zbrodnie i walkę o tron. Poza tym utwór jest klasycznym przykładem przeciwstawienia racji idealnego i dbającego o dobro ludu władcy, którego reprezentuje Wasyl II Ciemny, oraz podstępnego intryganta i tyrana Szemiaki, walczącego o utrzymanie zagarniętego temu pierwszemu tronu. W przedmowie Dierżawin wyklada prawdziwe dzieje swaru obu braci, zaznaczając te miejsca, które w tragedii swojej zmuszony był przerobić. Postawmy teraz pytanie, na czym polega nowatorstwo „historycznych” sztuk Dierżawina.

W *Eupraksji* poeta jako pierwszy ośmielił się podważyć motywy bohaterskiego zrywu ruskich książąt przeciw Tatarom. Wątek utworu buduje na

¹⁸ Szczegóły we wstępie Miedwiediewej, por. przypis 4.

podstawie opowieści o napadzie na ziemie ruskie Batu-chana, znajdującej interpretację artystyczną m.in. w słynnej staroruskiej *Powieści o zburzeniu Riazania przez Batu-chana*. Do Riazania zjeżdżają książęta okolicznych ziem, żeby naradzić się, co czynić w obliczu grożącej klęski, ale tylko Jurij Riazański i jego syn Fiodor zdecydowanie opowiadają się za czynem zbrojnym. Inni są przerażeni potęgą Tatarów i gotowi spełnić każde żądanie chana, którego nie zadowalają żadne dary. Zakochany w żonie Fiodora chce ją widzieć u swego boku. O to właśnie toczy się spór. Wielu spośród książąt zamiast podjąć wyzwanie, jak przystało na honorowych bohaterów tragedii, waha się i oczekuje decyzji od Eupraksji. Strach niegodny prawdziwego wojownika paraliżuje działanie mężczyzn — prowadzą oni rozsądne i fachowe rozmowy o tym, jak wybrnąć z kłopotu. Kreśląc — bardzo plastycznie przez poetę wyrażony — obraz spustoszonego kraju książęta proszą Eupraksję, żeby uratowała ojczyznę, udając się do Batu-chana. Fiodor natomiast opisuje z pasją dawne dobre czasy, kiedy w krytycznych momentach nie trzeba było uciekać się do tak haniebnych środków. Przywołuje w swojej tyradzie postacie słynących z heroicznych czynów książąt, a wyliczanie ich cnót i żal z powodu zaniku tychże w obecnych czasach żywo przypominają fragmenty „złotego słowa” Światosława z eposu *Słowo o wyprawie Igora*. Podobne sceny mają też miejsce w *Ciemnym*. Jego bohaterowie — Wasyl i Szemiaka jako argumenty swoich stanowisk podają: jeden — czasy zgody, drugi — lata waśni, tworząc tym samym charakterystyczną wizję życia politycznego zamierzchłych epok. Proste, niewyszukane słowa i zwroty przyczyniają się do naturalności dialogów, a opis szczegółów obyczajowych świadczy o pojawieniu się w twórczości Dierżawina pewnych pierwiastków realistycznych. Dużą rolę w odtworzeniu realiów przeszłości odgrywają u poety rekwizyty. W *Ciemnym* taką funkcję spełnia pas wysadzany szlachetnymi kamieniami, który rodzina Wasyla II na znak szacunku i podziwu otrzymała od sułtana i przekazuje go z pokolenia na pokolenie jako symbol dziedziczenia tronu. Pragnie go za wszelką cenę zdobyć Szemiaka, żeby uprawomocnić swoją władzę. Pas jednak jest pilnie chroniony przez powiernika Wasyla — Bagrima, nawiasem mówiąc tatarskiego praprzodka samego Dierżawina, o czym nie omieszkiał on zaznaczyć w przypisach.

Dbłość o szczegóły i odpowiednie rekwizyty przybliżające odległe czasy cechuje również tragedię Narieźnego *Dymitr Samozwaniec*, która obok dzieł Dierżawina wnosi niemały wkład w literacką rekonstrukcję ojczystych dziejów. Ciągłe przenoszenie akcji w różne miejsca pozwala zapoznać czytelnika z wieloma ówczesnymi środowiskami i ludźmi. Duże znaczenie ma scena w celi klasztornej, gdzie wdowę po Iwanie Groźnym zarzuca się pytaniami o Dymitra. Odpowiada bardzo nieśmiało, ze strachem, jakby stała przed swoim srogim mężem i bała się powiedzieć coś niewłaściwego. Podobnie pokaże carycę po latach Aleksy Tołstoj. Narieźny kreuje ją jako typ pokornej i uległej mężowi kobiety tamtych odległych czasów, żony przyzwyczajonej

do znoszenia cierpienia, o którym potem mówi ona z Ksenią twierdząc, że w życiu trzeba cierpieć i czekać cierpliwie, co przyniesie los. W piątym akcie na placu zostają wystawione trumny rodziny Godunowów na dowód, że wszyscy rzeczywiście nie żyją, wśród ludu bowiem szerzy się plotka o uwięzieniu przez Dymitra byłego cara. Samozwaniec obawia się powszechnego niezadowolenia i ucieka się do tej ostateczności, znając mentalność ludzi, którym czasem niewiele potrzeba, żeby ich uspokoić. Tę scenę, jak i wiele innych, łączy coś wspólnego z tragedią Puszkina *Borys Godunow*. W obu utworach w wielu scenach zbiorowych aktywnie uczestniczy lud, wyrażający od czasu do czasu swoje zdanie. U Puszkina ów lud jest bardziej dojrzały, wyczuwa się jego powściągliwość i wiele znaczące milczenie na końcu sztuki. W *Dymitrze Samozwańcu* zaś jest spontaniczny, ale też przestraszony i dający się sobą kierować. Uzależnia się od zdania bojarów, którzy szukają w nim potwierdzenia słuszności swoich czynów. W finale zatem, kiedy pojmano Dymitra, zwracają się oni do ludu, aby zdecydował o jego losie, wyrok wszakże uprawomocnić musi car, następuje więc wybór władcy.

Do czasu pojawienia się tragedii Puszkina *Dymitr Samozwaniec* Narieźnego był jedynym dramatem, który wprowadził lud na scenę i pozwolił czynnie uczestniczyć w wielu zdarzeniach, więcej — współdecydować o tak ważnej sprawie jak sąd nad koronowaną głową państwa. Do tej pory w tragediach lud jedynie przywoływano w rozmowach, wspomniano o jego niezadowoleniu. Po raz pierwszy wspomniał o nim Sumarokow w *Dymitrze Samozwańcu*, ale kanony klasycystyczne nie przewidywały wystąpienia tłumów na scenie. Autor mógł jedynie zaznaczyć w skąpych didaskaliach, że w pałacu słychać odgłosy niezadowolenia ludu i bicie dzwonów na trwogę. Na owe czasy było to dużym nowatorstwem. Sumarokow miał tego świadomość, wspominając w jednym ze swoich listów, że pisze tragedię, która pokaże Rosji Szekspira. Miał na myśli również monologi bohatera, obnażające jego duszę, i targające nim sprzeczności. Bardziej radykalny okazał się potem Kniaźnin, który miejscem akcji uczynił plac przed zamkiem Ruryka. Dzięki temu lud autentycznie uczestniczył na scenie. Później na tym placu, nazwanym imieniem Wadima, będą zbierać się nowogrodzianie na wiece, co przedstawił Iwanow w *Marfie-Namiestniczce...*; naród wystąpi już tłumnie.

Wszystkie wymienione przemiany były, jak na tragedię klasycystyczną, dosyć odważne, torowały konsekwentnie drogę Puszkiniowskiemu *Borysowi Godunowowi*. W swoisty sposób przyczyniły się do przybliżenia odległych epok i panujących wówczas zwyczajów. Nie sposób pominąć w tym kontekście sztuki Mikołaja Chmielnickiego (1789—1845) *Zenobiusz Bohdan Chmielnicki albo Przylączenie Malorosji* (1825), opowiadającej o przodku autora. Nie jest to jednak tragedia wywodząca się z klasycystycznego modelu. Napisana prozą,

łącząca tragiczne i humorystyczne elementy, nazwana została przez poetę dramatem historycznym. Podobnie jak Dierżawin, Chmielnicki podaje źródła, z których korzystał przy pisaniu utworu (*Historia Malorosji* D. Banty-sza-Kamieńskiego, *Dzieje Zaporozża* G. Srezniewskiego), ale w odróżnieniu od autora *Ciemnego* wierniej przedstawia fakty historyczne. Niewątpliwą jego zasługą jest stworzenie prawdziwie ukraińskiego klimatu dzięki zastosowaniu wyrazów z mowy potocznej, użyciu ukraińskiej leksyki, włączeniu obyczajów ludu tego kraju, cytowaniu pieśni ludowych. Chmielnicki zmieniając często miejsce akcji dramatu, przenosi ją do Siczy Zaporozkiej i ukazuje działania jej mieszkańców. Wiernie, aczkolwiek nieco przesadnie, prezentuje autor środowisko polskie i jego wpływy na Ukraińców. Z tego względu sztuka to niewątpliwie bardzo interesująca, wielce przyczynia się do historyczności dramaturgii rosyjskiej, ale z punktu widzenia ideologicznego jest konserwatywna, a przejawiający się w niej nierzadko element dydaktyczny osłabia wartości artystyczne. W końcowej zwłaszcza partii stanowi pean na cześć siły i potęgi cara rosyjskiego, pod którego berło Bohdan Chmielnicki pragnie oddać umęczoną polskimi rządami Ukrainę.

Rosyjska tragedia klasycystyczna była zawsze zaangażowana politycznie i reagowała na najważniejsze aktualne wydarzenia. Aby wyraźniejsze stało się jej szlachetne przesłanie, odwoływała się w tym celu do przełomowych w historii Rosji okresów. Spostrzegamy tu swoistą prawidłowość: pewne typy tragedii wiążą się nierozłącznie z określonymi wypadkami dziejowymi. Kiedy w Rosji coraz bardziej daje się we znaki władza absolutna, powstaje tragedia tyranoburcza, wybierająca najczęściej na bohatera postać Dymitra Samozwańca. Najdawniejsze zaś dzieje: epoka przedchrześcijańska, były najodpowiedniejsze do konfrontacji dwu różnych postaw — dobrego władcy i monarchy-tyrana. Sztuki poruszające ten temat zyskały największą popularność w okresie panowania Katarzyny II.

Tragedie najbardziej „historyczne” czerpały materiał przeważnie z lat najazdów tatarskich. Był to czas nasilenia waśni i sporów książęcych, pisarze liczyli więc na to, iż najstosowniejszym przykładem dla potomnych będzie ukazanie ich zgubnych skutków: rozdrobnienia Rusi i napadu Tatarów. Epoka owa jednocześnie dostarcza prawdziwie bohaterskich wzorów postaw ludzi walczących w obronie kraju, co nabierało szczególnego znaczenia w pierwszych latach XIX wieku, kiedy nieuchronność wojny z Napoleonem stała się faktem. Najbardziej aktualna była wówczas tragedia Ozierowa *Dymitr Doński*, odbierana przez współczesnych jako zapowiedź rozgromienia armii Napoleńskiej. Pokazana w pierwszym akcie różnica zdań na naradzie książęcej przypominała zebrania cara Aleksandra I ze swoją radą. Wymowna jest opinia księcia Biełozierskiego, namawiającego Dymitra do zawarcia pokoju z Tatarami, jej aluzyjności nie trzeba tłumaczyć. Porozumienie

z Napoleonem uważano za hańbę, podobnie Doński traktował propozycję pójścia na ugodę z wrogiem.

W okresie wojen napoleońskich, w latach kiedy wojska cesarza Francuzów zbliżały się do granic Rosji, powstało wiele tragedii, które określić można mianem patriotycznych. Wysuwają one na czoło postacie historyczne słynące ze swojej heroicznej postawy w krytycznych momentach dziejowych. W takim typie dramatu bohaterowie nad wszelkie względy i uczucia przedkładają chęć ratowania zagrożonej ojczyzny. Wzorem staje się prawdziwie obywatelska postawa, rozszerza się zakres pojęcia „obywatel”. W celu ukazania tych problemów za najlepszy uznano czas zamętu i wewnętrznych nieporozumień w latach 1606—1610 po śmierci Dymitra Samozwańca, kiedy pospolite ruszenie pod wodzą księcia Pożarskiego zdobyło zajętą przez Polaków Moskwę. W każdej niemal sztuce na ten temat pokazuje się proces przygotowania wyprawy i naradę ruskich książąt, pośród których są i tacy, co nie lekceważą polskich propozycji porozumienia i przechodzą do obozu Polaków. Postacie tego typu przeciwstawia się bohaterom pozytywnym, uwydatniając rangę i znaczenie podjętego przez tych ostatnich czynu. W tragedii patriotycznej zmienia się i nabiera innego sensu rola ludu, co jest istotnym zagadnieniem w kształtowaniu rosyjskiego wariantu „wysokiego” dramatu. Powstaje utwór nie tylko o dzielności jednostek, ale o chwale całego narodu. Cechuje go bardzo słabo zarysowany wątek miłosny lub jego nieobecność. W każdym razie nie stanowi on osi konstrukcyjnej dzieła. Wolter swego czasu we wstępie do *Brutusa* stwierdził: „Chcieć miłości we wszystkich tragediach, wydaje mi się świadczyć o zniewieściałym smaku [...]”¹⁹. W omawianym typie dramatu wątek główny — przygotowanie do wojny — to sprawa czysto męska. Z kolei Lessing wypowiadając się obszernie o prawdzie historycznej w utworze literackim i próbując swobodnie traktowanie faktów, skonstatował:

Zupełnie nie uzasadnione jest twierdzenie, jakoby przeznaczeniem teatru było między innymi dbanie o pamięć wielkich ludzi; temu celowi służy historia, a nie teatr. Teatr ma nas uczyć nie tego, co zrobił ten czy inny poszczególny człowiek, lecz tego, co zrobi każdy człowiek o pewnym charakterze w danych okolicznościach. [...] obniża to godność tragedii, jeżeli robi się z niej wyłącznie panegiryk na cześć sławnych ludzi czy też zgół nadużywa się jej dla podsycania dumy narodowej.²⁰

Opinia ta dowodzi, jak wiele różnych stanowisk i zdań wywoływało przeznaczenie tragedii, i świadczy też jednocześnie o istnieniu różnorodnych

¹⁹ Wolter: *Rozprawa o tragedii. Wstęp do „Brutusa”*. W: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udalska. Warszawa 1989, s. 360.

²⁰ G. E. Lessing: *Dramaturgia hamburska*, nr 19 z 3 lipca 1767. W: *O dramacie...*, s. 603.

jej wzorów. Czy omawiane rosyjskie dramaty są panegirykami? Raczej nie. Z pewnością natomiast sławiąc poszczególnych ludzi, sugerowały, jak w podobnej sytuacji powinien postąpić każdy człowiek. Wydaje się, że w kontekście cytowanej wypowiedzi korzystnie wypadnie pogląd Dierżawina zawarty w przedmowie do *Eupraksji*. Poeta uważa, iż tragedia równie dobrze jak inny gatunek może dać potomnym przykład bohaterstwa i przestrzec przed błędami, których nie udało się uniknąć przodkom, pokonywanym tylko i wyłącznie z powodu niezgody. Tak działo się przed najazdem Tatarów i tak było w czasie zamętu i obcej interwencji. Krwawe wydarzenia tego okresu, sądził Dierżawin, mogą — jak inne dramatyczne losy bohaterów tragedii — wywołać wstrząs, wzbudzić litość i trwogę.

Wprowadza zatem autor do *Eupraksji* relacje ze zniszczeń i zbrodni wojowników Batu-chana, potęgując tragizm sytuacji, w jakiej znalazł się lud rosyjski. Po długich debatach książęta decydują się wystąpić przeciw Tatarom i giną w nierównej walce. Eupraksja nie chcąc dostać się w ręce wroga, wyskakuje wraz z niemowlęciem z wysokiej wieży zamku. Za tak samo tragiczny uznali Rosjanie okres bezkrólewia i zmaganie się z ingerencją Polaków. Pisarze sądzili, że przypomnienie obrazów z tej właśnie karty dziejów stanie się ostrzeżeniem przed nadciągającą inwazją Napoleona. Przypuszczenia takie nasuwało entuzjastyczne przyjęcie przez publiczność *Dymitra Dońskiego* Ozierowa. Każda kwestia głównego bohatera o potrzebie walki i pewnym zwycięstwie była nagradzana długotrwałymi brawami.

Najwcześniej sięgnął do tematu zwycięstw Pożarskiego Michał Chieraskow (1733—1807), który pisząc tragedię *Moskwa wyzwolona* (1798), zapewne nie myślał jeszcze o wyprawach Napoleona. Utwór jego, choć zgodny z klasycystycznymi regułami, wypracowuje różniący się nieco od tradycyjnej formy model, w którym osi konstrukcyjną nie jest już wątek miłosny, choć obecny w sztuce. Główna postać — Pożarski — pragnie wyzwolenia Moskwy spod panowania Polaków, lecz spotyka się z poważnymi przeszkodami, których zwyciężenie stanowi treść dzieła. Bohater nie walczy już z uczuciem, jak w typowej tragedii, tu musi pokonywać bariery o wiele poważniejsze. Tworzą je bojarzy stojący na czele poszczególnych oddziałów wojskowych, spierający się o stanowisko głównodowodzącego. W kulminacyjnym punkcie sporu przybywa do obozu Pożarski; jego niezachwiana postawa, siła i zapał kładą kres nieporozumieniom. Obejmuje dowództwo, zapanowuje spokój, ale to przysłowiowa cisza przed burzą. Powstaje nowy problem, który na pewien czas podrywa autorytet bohatera. Do akcji wkraczają postacie wątku fikcyjnego: siostra Pożarskiego i zakochany w niej syn hetmana Żółkiewskiego Bianco. Zofia przekrada się nocą do obozu Rosjan i namawia brata do złożenia broni i uznania władzy polskiego króla. Pretekst ze wszech miar nadający się do wyeksponowania obywatelskiej postawy Pożarskiego, który wcale nie walczy z uczuciami rodzinnymi. Już na początku dramatu,

kiedy nic jeszcze nie wie o miłosnych perypetiach, zapytany o los przebywającej w Moskwie Zofii odpowie: Внимая общий стон, могу забыть сестру, / Но за отечество отмишу или умру.”²¹ Dalszy przebieg akcji pokaże, jak niewiele dba o siostrę, zajęty sprawami znacznie ważniejszymi. Zdecydowana postawa Pożarskiego, poręczenie Minina, wyrzeczenie się Zofii i natychmiastowe rozpoczęcie działań wojennych przywracają należny mu szacunek i rozwiązują konflikt z bojarami, a triumf nad wrogiem zaciera wszystkie nieporozumienia.

Tragicznie natomiast kończą się perypetie miłosne, które stanowią w tragedii Chieraskowa pewne urozmaicenie akcji. Miłość Zofii i Bianka autor przekazał bardzo poetycznie. Duże wrażenie sprawiają skargi obojga młodych, narzekania na los, który podzielił ich rodziny na dwa wrogie obozy, spotkania w mroku nocy, w ukryciu przed strażą. Jest coś romantycznego w tajemniczych przemykaniach Zofii i Bianka po terenie obozu wrogich wojsk. Przypomina się tu sytuacja bohaterów opowieści Mikołaja Gogola *Taras Bulba*, w której młodszy syn tytułowej postaci zakochał się w Polce i przeszedł na stronę jej rodaków. Jego potajemne spotkania z dziewczyną, ich okoliczności, niepewność losu są podobne do perypetii Bianka i Zofii.

Przebieg zdarzeń wątku miłosnego wyróżnia tragedię Chieraskowa na tle innych dzieł związanych z tą samą tematyką. Poglębia istotę tragizmu, która w analizowanym typie tragedii polega już na samym uświadomieniu sobie ciężkiego położenia Rusi. U Chieraskowa z tragicznymi losami państwa splatają się cierpienia zakochanej pary. Z jednej więc strony pokazane są przełomowe wydarzenia dziejowe, z drugiej — uzależnione od biegu historii przygody rodzinne. Tworzy się w ten sposób coś w rodzaju kroniki historycznej.

Finałowe partie dramatu „należą” do Pożarskiego, który razem z ludem świętując zwycięstwo, wykrzykuje charakterystyczną dla wszystkich późniejszych tragedii kwestię: „Niech żyje car!” Zatrzymując się zaś przy zwłokach siostry, bohater bez większego żalu, raczej z pogardą mówi: „Да тако всякая погибнет Россиянка, / Которая забыть отечество могла!”

Równie dzielny, kochający ojczyznę, walczący o jej dobro, nie dbający o sławę, poklask ani o życie jest bohater z tragedii Macieja Kriukowskiego (1781—1811) *Pożarski*, napisanej w 1807 roku. I tutaj mówi się wiele o godności człowieka, który nie powinien chępić się tytułami, lecz zasługami dla kraju, przede wszystkim zaś miłować cara, ojczystą ziemię i wiarę. To przewodnia myśl nie tylko wymienionej sztuki, ale wszystkich dramatów pierwszych lat XIX wieku, a zarazem hasło przez wieki kształtujące mentalność przeciętnego Rosjanina. Przyznać wszakże trzeba, że utwór Kriukowskiego

²¹ Fragmenty tragedii zaczerpnęliśmy z: М. М. Херасков: *Избранные произведения*. Вступ. ст. и прим. А. В. Западов. Ленинград 1961, s. 313.

w przeciwieństwie do innych nie obfituje w pouczające wypowiedzi. Nie zmieniając głównych zasad kreacji bohatera, poeta koncentruje się bardziej na konkretnej, pozbawionej emocji motywacji jego czynów. Rezygnuje również z nadmiernej patetyczności, a konieczność obrony kraju uzasadnia politycznymi racjami. Dlatego też większość dialogów odznacza się rzeczowością i naturalnością.

Wielkość czynu i poświęcenia Pożarskiego imponująco rysuje się w zestawieniu ze zdradą Zaruckiego, który namawia do zaniechania walki i pójścia na ugodę. Zarucki, postać historyczna przewijająca się przez wszystkie tragedie o tych czasach, jest przedstawiany zawsze w negatywnym świetle. Usiłując zmusić Pożarskiego do złożenia broni, porywa mu żonę i syna, stawiając przed trudną decyzją wyboru. Odpowiedź jednak da się przewidzieć: „Родные? Но Москва не мать ли мне?... Россия / Простерла днесь ко мне объятия драгие!”²² Olga akceptuje tę postawę, syn podziwia i chce naśladować ojca.

W tragedii Kriukowskiego padają często słowa: obywatel i obowiązek obywatelski. Prezentowana w niej tematyka stanowi doskonały przykład postaw obywatelskich ludzi spieszących na pomoc ginącej ojczyźnie. Dostarcza ich również dzieło Sergiusza Glinki *Minin* (1809), wysuwające na czoło postać do tej pory występującą w cieniu Pożarskiego, choć nigdy nie umniejszano jej zasług dla obrony kraju. Minin to zwykły kupiec nowogrodzki, ale jego zachowanie stawia go w rzędzie osób zasługujących na miano prawdziwego bohatera „wysokiego” dramatu. Motywacja jego postępowania jest taka sama co działań Pożarskiego, który służy krajowi znajomością rzemiosła wojennego i talentem organizatorskim, Minin zaś swoim majątkiem.

W utworze Glinki nie ma akcji w pełnym znaczeniu tego słowa, na jego bowiem treść składają się zdarzenia związane z agitacją przeprowadzaną przez bohatera wśród mieszkańców miasta. Słowami „bądź obywatelem”, „bądź Rosjaninem” zaczyna on każdą swą wypowiedź, wzbudzając powszechny entuzjazm, a punktem kulminacyjnym sztuki jest wiec na placu. Minin wygłasza patriotyczną tyradę, podczas jej trwania ludzie znoszą dary, mężczyźni tworzą oddział ochotniczy. W scenie finałowej wszyscy na czele z bohaterem i jego sześcioma synami wyruszają na pomoc Pożarskiemu. Ogólnego uniesienia nie podziela jedynie narzeczona starszego syna Minina Maria Zarucka, przerażona zdradą ojca i planowanym ożenkiem z wdową po Dymitrze Samozwańcu.

Wartość sztuki Glinki polega przede wszystkim na sugestywnym przekazaniu wizerunku prawdziwego obywatela, co w przededniu rodzenia się ruchu dekabrystowskiego nie było bez znaczenia. Poza tym aktywnie podsycała patriotyzm ogarniający społeczeństwo rosyjskie w pierwszych latach

²² М. В. Крюковский: *Пожарский*. В: *Стихотворная трагедия...*, s. 275.

liberalnych rządów Aleksandra I, który wkrótce zmienił kurs swojej polityki. *Minina* nie nazwał poeta tragedią, lecz dramatem narodowym, gdyż nie występuje w nim typowy dla gatunku tragiczny konflikt. Postać główna jest pokazana na łonie rodziny i środowiska, w którym działa. Toteż nie brak tu pewnych detali związanych z życiem tego środowiska i realiów obyczajowych. Minin to dobry obywatel, bohater i jednocześnie wzór męża i ojca pieczołowicie zajmującego się losem synów i przyszłej synowej.

Na początku XIX wieku można zaobserwować, zwłaszcza w twórczości Dierżawina, stopniową przemianę tragedii w dramat obyczajowy. Często łączy autor heroiczne wątki z widowiskiem operowym, jak np. w sztuce *Pożarski albo Moskwa wyzwolona* (1806). Charakterystyczny dla wielu dzieł tego poety element realistyczny przejawia się tu w doskonale skonstruowanych dialogach, leksyce, zwrotach z mowy potocznej. Zaczyna się opera tradycyjnie od sporu bojarów — tych, którzy chcą poddać Ruś, z tymi, którzy zamierzają się bronić do ostatniej kropli krwi. Dierżawin nie był zwolennikiem wyrażania wielkich emocji, jego bohaterowie rozmawiają spokojnie i rzeczowo. Toczy się bardzo poważny dialog polityczny konfrontujący dwie różne postawy: słabość i obawę oraz zdecydowanie, bezkompromisowość i stanowczość. Dyskutujący rozpatrują różne stanowiska wnikliwie i z wielu punktów widzenia.

Inaczej nieco, niż było dotychczas, rysuje się sylwetka Pożarskiego, którego silna osobowość ulega pewnemu zachwianiu w scenach spotkań z Maryną Mniszchówną, przedstawioną tu w postaci wróżki. Ma ona na polecenie Zaruckiego odwrócić uwagę bohatera od spraw wojennych, rozkochać w sobie, ukryć w lesie, żeby Polacy zdążyli uderzyć na opuszczonych przez wodza żołnierzy ruskich. Pożarski początkowo ulega Marynie, jednak niemal w ostatniej chwili budzi się i prowadzi wojska do ataku.

Znany wątek tragedii patriotycznych Dierżawin umieścił w bogatej scenerii lasu stwarzającego możliwość spotykania się wielu osób. Snują się więc po nim baletnice — dziewczęta ze świąty byłej carycy, przekrada się do obozu Rosjan w przebraniu kobiety zdrajca Zarucki, podąża za nim Maryna, chcąc rzucić czary na żołnierzy. Dierżawinowi udało się to wszystko połączyć tak, żeby widz mógł odebrać tańce, śpiewy, chóry, arie nie tylko jako dekorację, ale specjalnie przez Marynę i Zaruckiego przygotowane zabiegi w celu odwrócenia uwagi Pożarskiego. Płasy czarodziejki, przebranie Zaruckiego nie wywołują uśmiechu, przeciwnie — obawę, czy bohater da się wciągnąć w przygotowaną dla niego sieć. Wkrótce potem caryca przeistacza się z pięknej wróżki w intrygantkę żądną władzy, odgrywającą się na wszystkich za swoje niepowodzenia życiowe. Postać Maryny niemal w każdym utworze dramatycznym, w którym występuje, została pokazana w niekorzystnym świetle, również w *Borysie Godunowie*, a także u Dierżawina. Wyjątek

stanowi jedynie *Dymitr Samozwaniec* Narieźnego, gdzie jest ona osobą nieszczęśliwą, bezradną wobec zbrodni męża, zdradzaną i zmuszoną w końcu w tajemniczych okolicznościach do opuszczenia Moskwy.

Sztuki Dierżawina oscylują pomiędzy tragedią a dramatem historycznym, wnoszą też sporo nowego w zakresie kształtowania charakteru postaci. Zadaniem „czystej” tragedii nie było nigdy zagłębianie się w osobowość bohatera i analizowanie zachodzących w nim przemian. Mieli to być ludzie szlachetni, z pewnymi słabościami, i w tym konsekwentni od początku do końca akcji. Przez długie lata schematu tego nikt nie przełamał, również Dierżawin. Jego nowatorstwo polega na wzbogaceniu charakteru dzięki uwypukleniu wielu rozmaitych cech. Dąży on do głębszego uzasadnienia działań postaci, choćby wyjaśniając źródła chwilowego zbłądzenia Pożarskiego, który w poprzednich o nim tragediach był niezłomny i nie ulegał żadnej pokusie. Dierżawin zaś poświęca wiele miejsca omówieniu skłonności bohatera do płci pięknej i częstego ulegania woli kobiety. Dokładność w kreśleniu sylwetek dramatu, dbałość o realia epoki, detale w opisie środowiska, poważne zmiany w języku wiersza i w jego budowie, naturalność dialogów, niezwykła sceneria — oto nowatorstwo sztuk autora *Ciemnego*, odbiegających od tradycyjnego modelu tragedii. Owe poważne, nie pozbawione tragiczności dzieła to monumentalne widowiska o tematyce historycznej, świadczące o podjęciu próby przełamania rygorystycznych kanonów gatunku, który na przełomie wieków stawał się już pewnym anachronizmem. Dążenie do odnowy tragedii wyraźne jest w dziełach Ozierowa, urozmaiconych dzięki ukazaniu głębi ludzkich uczuć, przeżyć i cierpień bohaterów, co widać już w jego pierwszym „wysokim” dramacie *Jaropelk i Oleg*, nawiązującym do osiemnastowiecznej tradycji, a występuje w całej pełni w kolejnych utworach.

Reasumując wywody należy podkreślić, że dokonany tu podział tragedii klasycystycznej na poszczególne charakterystyczne typy nie jest niepodważalny. Granice między omawianymi rodzajami dramatu są płynne, momentami całkiem się zacierają. Nie da się zdecydowanie oddzielić od siebie utworów traktujących jednocześnie o dobrych władcach i tyranach (np. *Jaropelk i Oleg* Ozierowa, *Ciemny Dierżawina*) i zakwalifikować je do jednej określonej grupy. W takim wypadku czynnikiem rozstrzygającym może być dominacja którejs z postaw. Dodatkowe trudności wynikały z faktu, że przecież prawie każda tragedia, zarówno rosyjska, jak zachodnioeuropejska czy antyczna, odzwierciedlała w mniejszym lub większym stopniu odwieczną walkę szlachetnych bohaterów z tyranią. Z tego względu można postawić w jednym rzędzie Sumarokowskiego *Dymitra Samozwańca*, Wolterowską *Meropę* i *Andromachę* Racine’a, która jest tragedią o miłości. Walka wdowy po Hektorze o życie swego syna to bunt przeciw tyranii greckich wodzów, którzy go jej chcą odebrać. Tyranką będzie królowa Bona, prześladowająca swą synową w tragedii Alojzego Felińskiego *Barbara Radziwiłłówna*.

Wyodrębniliśmy trzy podstawowe typy rosyjskiej tragedii na tematy historyczne: o dobrym monarsze, tyranoburczą, patriotyczną. Ich główną zaletą było aktywne zaangażowanie w polityczne życie Rosji, szybka reakcja na aktualne problemy tego kraju, aluzyjność, pasja, z jaką piętnowały despotyzm i samodzierżawie, czynny udział w szerzeniu ideologii Oświecenia. Wszystko to złożyło się na specyfikę rosyjskiego wariantu tragedii. Tragediopisarze sięgali do historii swojego narodu, umieszczając akcję utworów w przełomowych momentach dziejowych, kiedy to łatwiej można było odnaleźć zarówno właściwe postawy wobec wypadków historycznych, jak i wyniki tragicznych błędów. Ku przestrodze potomnym kierował swą *Eupraksję* Dierżawin, analizując w niej skutki książęcych waśni i tatarskiej niewoli. Przed tyranią Katarzyny II ostrzegał Sumarokow, potępiając w patetycznych tyradach szlachetnych bojarów samowolę Dymitra Samozwańca. Nieszczęścia ściągnięte przez niego na Rosję stały się tematem patriotycznych dramatów wskazujących, jak należy budować drogę do zwycięstwa i zapobiegać tragediom narodowym. *Wadim Nowogrodzki* jest pod względem ideologicznym, jak też artystycznym perłą omawianego gatunku. To jedyny dramat krytykujący nie tyranię poszczególnych władców, lecz samodzierżawie w ogóle. To utwór o utracie wolności, walce o jej odzyskanie i tragedii osamotnionego w tej walce bohatera. Dlatego antycypuje najlepsze dzieła dekabrystów, wysuwających na plan pierwszy w swoim programie estetycznoliterackim sylwetkę poety-obywatela poświęcającego dla wolności własne życie.

Inne walory omówionych tragedii rosyjskich: pogłębione rozumienie istoty tragizmu, rozszerzenie zakresu pojęcia litości i trwogi, preferowanie bezkrwawych finałów, wyeksponowanie roli wychowawczej, wielkość bohaterów i ich heroizm, zbliżają je do zachodnioeuropejskich wzorów tego gatunku.



Pod urokiem antyku i starożytności

Chór

Więc pełna pochwały i pełna rozgłosu
Odchodzisz na wieczny spoczynek do zmarłych.
Nie zgubne choroby tę śmierć tobie niosą,
Ni miecze śmiertelne twe serce rozdarły,
Lecz z własnej ty woli do życia brniesz kresu.

(Sofokles *Antygona*)

Pyrhus

Ona wdową po Hektorze,
Jam syn Achilla: Przepaść między nami.

(Jean Baptiste Racine *Andromacha*)

Tragedii omawiających znane wątki antyczne i sięgających do dawnych dziejów innych państw było w literaturze rosyjskiej znacznie mniej niż tych dotyczących historii rodzimej. Za to w nich właśnie najbardziej przejawily się nowe tendencje ówczesnej epoki. Tak się złożyło, że większość tragedii o tej tematyce pojawiła się na początku XIX stulecia, przedtem przeważały jedynie tłumaczenia dzieł klasyków, przede wszystkim francuskich. Zafascynowanie tragediopisarzy rosyjskich antykiem tłumaczyć trzeba ich chęcią zmierzenia się z mistrzami gatunku, dążeniem do wypróbowania możliwości swego pióra, zwłaszcza zaś do zademonstrowania własnej odmiennej interpretacji popularnych mitów i starożytnych legend, co było głównym celem każdego klasyka. Poeci rosyjscy mieli zadanie o tyle utrudnione, że uwzględnić musieli nie tylko wzory mistrzów greckich, ale i francuskich, którzy się na nich opierali. O takich trudnościach obszernie wypowiada się Aleksander Gruzincew (1779—lata czterdzieste XIX wieku) we wstępie do swojego dzieła *Edyp królem* (1811). Wyraża zachwyt Sofoklesowym *Edypem* i krytycznie ustosunkowuje się

do tragedii Woltera o tym samym tytule. Zarzuca mu nadmierne odbieganie od wątku głównego i przez to rozpraszanie uwagi odbiorcy. Wysoko wszakże ceni mistrzostwo dialogów; jednemu z nich nie potrafił się oprzeć i przeniósł niemal w całości do swojej tragedii (rozmowę Jokasty z Edypem). Niemniej wpływ Woltera na omawiany typ tragedii rosyjskiej jest niewielki. Dominuje raczej oddziaływanie twórczości Racine'a. Bohaterkami są w przeważającej mierze kobiety, tematem — wszelkiego rodzaju uczucia i, co najważniejsze, ich wpływ na losy ludzkie.

Naturalnie, nie zanika całkowicie tradycyjny konflikt uczuć i powinności, ale teraz nie odgrywa już on roli dominującej, jak było to w wypadku tragedii politycznej. Nie zostaje zupełnie usunięty problem walki z despotyzmem, właściwej postawy pozytywnego monarchy i skutków waśni rodowych. Tragedią tyranoburczą jest utwór Küchelbeckera *Argiwianie*, a sztuka Narieźnego *Krwawa noc albo Nieuchronny upadek domu Kadmosa* (1808) w całości piętnuje tyranie, wszelkie spory i żądę władzy. Właściwością tragedii rosyjskiej było jej zaangażowanie polityczne, toteż i w omawianym wariacie zdarzać się będą aluzje do dziejących się wówczas w Rosji wydarzeń. Ale nie to będzie głównym tematem niniejszych rozważań, tylko rola uczucia w gatunku tragedii.

Do tej pory osią konstrukcyjną dramatu był wątek miłosny, jednak samo uczucie pokazywano powierzchownie, jedynie jako przeszkodę w spełnianiu obowiązku obywatelskiego. Nie zgłębiano tajników miłości i nie analizowano przeżyć z nią związanych. Bohaterowie pałali namiętnością, której siła oraz konsekwencja nie ulegały w czasie trwania akcji poważniejszym zmianom i w każdej niemal tragedii była taka sama. Próba przełamania schematu następuje dosyć wcześnie, bo w roku 1758, kiedy powstaje dramat Chieraskowa *Zakonnica z Wenecji*. To jednak wypadek odosobniony w początkowym etapie rozwoju tragedii rosyjskiej. W tym czasie powstają dopiero sztuki Sumarokowa i kształtuje się klasyczny model gatunku. Chieraskow jednak, nieobojętny na wpływy sentymentalizmu zachodnioeuropejskiego (pisał „łzawe” komedie), stworzył tragedię nietypową nie tylko pod względem ujęcia uczucia miłości. Zbudował ją z trzech, a nie z pięciu aktów, tłumacząc w przedmowie, że zamierzał w ten sposób uniknąć nadmiernej komplikacji wątku, co ujemnie wpłynęłoby na prawdopodobieństwo zdarzeń. Autor bowiem osnuł *Zakonnice z Wenecji* na prawdziwym wydarzeniu z dziejów włoskiego miasta i chciał możliwie wiernie je odtworzyć. Zmiany wprowadził jedynie do zakończenia intrygi, o którym w kronikach nie było dokładnej wzmianki. Okryta mgłą tajemnicy historia zainspirowała powstanie tragedii wyróżniającej się na tle ówczesnej dramaturgii swym kształtem artystycznym. Zgodnie z zapowiedzią poety wątek nie jest skomplikowany.

Do Wenecji przyjeżdża po kilku latach nieobecności syn senatora republiki Korans i zastaje swą narzeczoną w klasztorze. Spieszy do niej, niepomny, że droga prowadzi przez dom posła obcego państwa, a prawo weneckie pod karą

śmierci zabrania naruszania spokoju europejskich dostojników. Korans zostaje aresztowany, gdyż nie chce złożyć wyjaśnień i narazić na szwank honoru zakonnicy. Żaneta przybywa do ojca Koransa, który wraz z nią zamierza udać się do sądu. Wydaje się jej jednak, że przyszła za późno, wykluwa sobie oczy i już konająca dowiaduje się o ulaskawieniu Koransa. Zrozpaczony młodzieniec zadaje sobie śmierć.

Na treść sztuki składają się dialogi Żanety i Koransa, który stara się przekonać ją za wszelką cenę, żeby opuściła klasztor i spełniła daną mu przed laty obietnicę, wychodząc za niego za mąż. Ona tłumaczy się przysięgą daną rodzicom i Bogu, choć Koransa kocha. Jest bardziej stanowcza i wytrwała niż on — porywczy, zdesperowany, nie godzący się z rzeczywistością, buntowniczym przyszły bohater romantyczny. Rozmowa zakochanych to także wspomnienia z przeszłości, kiedy rodziło się w nich uczucie, i zapewnienia o jego stałości. Wypowiedzi zdradzają niepokój płynący z niepewności przyszłego losu. W zasadzie tragedia Chieraskowa przedstawia końcowy etap miłości — rozstanie. Dzieje się tak nie tylko dlatego, że do dramatu wybiera się zawsze moment przełomowy i rozstrzygający. Co było dla Żanety i Koransa najważniejsze, skończyło się przed murami klasztoru, to zaś, co dzieje się w sztuce, jest przypomnieniem, odnowieniem dawnych przeżyć i konsekwencją rozłąki. Historię miłości sam bohater formułuje w trzech słowach: „Любил, любимым был, и должен не любить.” Przerażony brakiem nadziei na spełnienie uczucia kontynuuje bolesne rozmowy z dziewczyną, która wyraża myśl o ich złączeniu się, ale już w innym świecie.

W tej krótkiej i zwięzłej tragedii zostały po raz pierwszy w tak nietypowy sposób pokazane wszystkie etapy miłości, poczynając od jej narodzin (wspomnienia młodych), poprzez rozłąkę, ponowne spotkanie i odnowienie uczucia, niemożliwość spełnienia, aż po nadzieję zjednoczenia serc po śmierci. Motyw pozagrobowej wiernej miłości przewija się przez karty całego utworu, pojawiając się już w pierwszej kwestii w złych przeczuciach zaniepokojonego Koransa. Mówi o niej dalej broniąca się przed jego sugestiami zakonnica, która pociesza go rychłym pojednaniem w niebie. W finale umierający bohater zapewnia o spełnieniu przyrzeczenia danego Żanecie i zaślubieniu jej w innym już życiu.

Nowatorskie w wieku XVIII ukształtowanie wątku miłosnego, uczynienie zeń głównego problemu tragedii i najważniejszej motywacji działań postaci czyni *Zakonnicę z Wenecji* pierwszym utworem odbiegającym znacznie od tradycyjnego rosyjskiego wariantu klasycystycznego dramatu, a zbliża do dzieł Racine'a. Tragedia Chieraskowa zapowiada również pojawienie się w dramaturgii rosyjskiej Ozierowowskich „wysokich” dramatów.

Chieraskow podkreślił wyraźnie, że nie spełniona miłość też może być przyczyną wielkich ludzkich tragedii, nie zawsze musi ona odgrywać rolę bariery w walce o słuszność racji rozumu. Należy zwrócić jeszcze uwagę

na dosyć ważną cechę *Zakonnicy z Wenecji* — tonację i nastrój. Poeta rezygnuje z wzniosłości i pompatozności na rzecz dialogów spokojnych, lecz wyrażających wielkie cierpienie i boleść. Rozmowy wszystkich bohaterów to raczej skargi właściwe każdemu człowiekowi znajdującemu się w sytuacji bez wyjścia niż tyrady uwznioślające przeżycia postaci. Chieraskow stara się uniknąć schematyczności w wypowiedziach, dążąc do jak największej ich naturalności. Rzecz istotna — autor „łzawych” komedii i dramatów nie stosuje tutaj czułościowych zwrotów i melodramatycznych scen. Tragedia jego nie narusza czystości gatunku i właściwej mu powagi.

Miłość, a przede wszystkim zazdrość i jej konsekwencje uczynił tematem swojej tragedii również Dierżawin. W przedmowie do *Heroda i Miriam* (1807) stwierdził, że życie prywatne króla Żydów może dostarczyć niezwykłych wrażeń, wzbudzić trwogę i litość równie dobrze jak dramaty ludzkie wynikające ze zderzenia uczuć osobistych z obowiązkiem obywatelskim. Kolizji takiej w tragedii Dierżawina nie ma wcale. Dramatyczne wydarzenia rozgrywają się na forum rodzinnym i dotyczą małżeńskich problemów Heroda i jego żony Miriam. Przyczyną tragedii jest usposobienie króla, który od przejawów gorącej miłości przechodzi bardzo prędko do niepokonanej zazdrości, w każdym wypadku bezpodstawnej. Poeta powołuje się w rzeczonym przedmowie na dzieło Woltera, kładącego nacisk przede wszystkim właśnie na zazdrość Heroda i miłość do dzieci Miriam, troszczącej się o ich los zagrożony wybrykami ojca. Dierżawin natomiast postanowił poświęcić więcej uwagi łagodnej, potulnej i zatrwożonej małżonce króla jako osobie stale prześladowanej, która w końcu staje się ofiarą jego zmiennych nastrojów.

Bogatą w różnego rodzaju wydarzenia treść sztuki można by określić mianem intryg rodzinnych. Miriam czuje się we własnym domu jak w pułapce. Zastawiają ją wszyscy członkowie rodziny króla, wymyślając coraz to nowe oszczerstwa prowokujące zazdrosnego męża i wzbudzające w nim stany bliskie szału. Do zgładzenia bratowej dąży podstępna i zjadliwa siostra króla, zakochana w jego synu z pierwszego małżeństwa — Antypatrze, z którym chce władać państwem, skłóciwszy przedtem małżonków i doprowadziwszy do ich zguby. Antypatr ma podobne zamiary, lecz zależy mu na życiu macochy, bo kocha ją i z nią pragnie zająć tron. Osaczona kobieta nie potrafi się bronić i uchronić przed porywczym mężem. Za każdym razem, kiedy usłyszy on plotkę, chwyta za sztylet i biegnie do komnaty żony. W porę jednak przychodzi wytłumaczenie niesłusznych posądzeń o zdradę i rzekomy plan otrucia. Punktem kulminacyjnym jest oskarżenie Miriam o kontakty z cesarzem rzymskim. Królowa staje przed sanhedrynem i zostaje skazana na śmierć. Przybyły do miasta konsul rzymski wyjaśnia sytuację, ale jest już za późno, działa użyta wcześniej na rozkaz męża trucizna.

W finale tragedii — krwawym i skomplikowanym — Miriam po użyciu trucizny kona bardzo długo, cierpiąc jeszcze i z tego powodu, że została niesłusznie osądzona. Kiedy usprawiedliwiona może umrzeć z czystym sumieniem i przywołuje dzieci, chcąc spokojnie się pożegnać, wpada siostra Heroda z nożem, aby ją dobić. Po śmierci żony król nagle uświadamia sobie, że był przyczyną całej tragedii. Zrozpaczony mści się na siostrze i synu. Czeką go też upokarzające przeproszenie cesarza.

Dierżawin nie zagłębia się w analizę uczuć bohaterów, ale pokazuje bardzo dokładnie momenty przejścia Heroda od czulej miłości do szaleńczej zazdrości. Prawie cały drugi akt poeta poświęca wyznaniom miłosnym, dalekim od czułościowości, którą uważał za rzecz zbędną w tragedii. Zarzucał ją zresztą Wolterowi. Kolejne fragmenty pokazują napady zazdrości Heroda i bezbronność królowej przed tyranią małżonka. Jego postać jednak nie dominuje w dramacie. Dierżawin, w przeciwieństwie do Woltera, przeznacza wiele miejsca przeżyciom prześladowanej bohaterki, nie pomija też jej wielkiej miłości do dzieci oraz troski o ich niepewną przyszłość. Król bowiem we wszystkich upatruje źródeł niechęci do swojej osoby.

Herod i Miriam należy do najbardziej interesujących dzieł w twórczości poety. Zachowując podstawowe wymogi gatunku, autorowi udało się zaprezentować nowe rozumienie problemu tragizmu, tak ułożyć finał, aby mógł on wywołać wstrząsające wrażenie, skoncentrować się na cierpieniu ludzkim i tym samym podkreślić, że dramaty dzieją się w życiu codziennym i niekoniecznie muszą dotyczyć spraw wyższego rzędu.

Autor wzbogacił nieco temat tragedii w wątki poboczne, przypominające zdarzenia dzieł Schillerowskich, zwłaszcza *Intrygę i miłość*. Utwór charakteryzuje właściwe dla pisarstwa Dierżawina dążenie do wierności prawdzie historycznej i dbałość o szczegóły czy realia środowiskowe. Pisarz, jak zwykł to czynić, zapowiada w przedmowie, że posłuży się słowami mającymi odtworzyć koloryt i atmosferę starożytnej Judei. Choć nie jest w tym do końca konsekwentny, wypada docenić jego próby, gdyż są one w tych czasach rzadkością. Trzeba nadmienić na koniec, że siła, z jaką przedstawił Dierżawin niszczące działanie ludzkich namiętności, sprawia czasami takie samo wrażenie, jakie wywierają na odbiorcy uczucia bohaterów *Maleńkich tragedii* Puszkina.

Spśród wszystkich tragediopisarzy omawianego okresu pierwszeństwo w nowatorskim przedstawianiu uczuć ludzkich należy do Ozierowa, który w głównej mierze koncentruje się na ich zgłębianiu. Rezygnuje zupełnie z zawilosci fabuły na rzecz nieskomplikowanego wątku, dłużej zatrzymując się jedynie na odtwarzaniu różnych stanów uczuciowych człowieka.

Tragedia *Fingal* (1805), osnuta na motywach *Pieśni Osjana*, jest w całości poświęcona miłości przerwanej niespodziewanie i tragicznie przez pragnienie dokonania zemsty, którą pała ojciec zakochanej w Fingalu Moiny. Syn Starna przed dwoma laty w walkach o niezawisłość królestwa padł z ręki tytułowego

bohatera. Starzec hołubił odtąd myśl o zabiciu swojego wroga; zemsta stała się motorem akcji sztuki. Przygotowuje on dla Fingala pułapkę; obiecując oddać córkę za żonę, zwabia go tym do siebie i zamierza zadać śmiertelny cios podczas trwania związanych ze ślubem uroczystości. Kiedy podnosi miecz, dziewczyna zasłania narzeczonego i ugodzona przez ojca pada martwa, Starn popełnia samobójstwo. Ozierow zachował charakterystyczny dla każdej tragedii konflikt, zmusił bohaterkę do dokonania wyboru między posłuszeństwem i obowiązkiem wobec ojca a miłością do Fingala. Dominującą rolę wyznaczył jednak przeżyciom miłości, jej różnym przejawom i stanom, co przyczynia się do niezwyklej sugestywności dramatu, jego nastrojowości i liryzmu. Były to właściwości obce dotychczasowym tragediom klasycystycznym. Dzięki owym cechom dramaty Ozierowa cieszyły się ogromną popularnością na scenach ówczesnych teatrów.

Fingal zaczyna się nietypowo — pieśnią chwającą urodę Moiny i czyny wojenne Fingala. Jedna z pierwszych dłuższych wypowiedzi Moiny przypomina chwilę, kiedy zobaczyła bohatera i zakochała się w nim. Dziewczyna marzy o nim, przywołuje w pamięci jego wizerunek i wyraża swoje uczucia przed zbliżającym się z nim spotkaniem. We wcześniejszych utworach nie stykaliśmy się z tak szczegółowymi zwierzeniami. Najlepszą i najbardziej wzruszającą scenę tragedii tworzą wynurzenia obojga młodych w końcu pierwszego aktu, w momencie ich powitania:

Когда бы знала ты, как много я страдал
Со дня, как в первый раз твои красы увидел!...
Дотолe мыслью дик, любовь я ненавидел,
Считал ее мечтой и слабостью умов,
Как стужа наших зим, был дух во мне суров.
Твой взор переменил нрав дикий и суровый:
Он дал мне нову жизнь, дал сердцу чувства новы
И, огонь, палящий огонь пролив в моей крови,
Мне дал почувствовать страдания любви,
Уныние, тоску, отчаянье разлуки,
И страх немилым быть, и ревности все муки.
[.]
Твой тихий, светлый взгляд, твоя улыбка мила,
Твое дыхание и легкий шум шагов,
Как вешний ветерок, журчащий меж листов,
И все, что ты, пленя мое воображение,
В разлуке множило любовное мученье,

(198)

Fingal, podobnie jak Hipolit z *Fedry* Racine'a, początkowo twardy i oziębły, nie poddający się żadnym uczuciom, zakochuje się nagle bez pamięci,

ujawniając wszystkie dodatnie cechy związanych z miłością przeżyć. W wypowiedzi Fingala zawiera się siła uczucia i marzenie, tęsknota, myśli o ewentualnej zdradzie, zachwyt urodą i porównanie jej do zjawisk przyrody. Moina tak samo precyzuje swoje odczucia, podkreślając, że ból rozstania pomogło jej przetrwać obcowanie z przyrodą, zwłaszcza morzem, gdzie wypatrywała znajomych żagli. Uwagę zwracają niezwykle ekspresywne porównania, określenia wprowadzające odbiorcę w charakterystyczny smętny i melancholijny nastrój, wywołany długim rozstaniem młodych i ożywiany potem radośniejszymi chwilami ich ponownych spotkań. Zachwyt ówczesnej publiczności wzbudzała treść lirycznych wyznań bohaterów, wymowność porównań i epietów, nastrojowość, kontemplacyjny i elegijny ton monologów, nowatorstwo leksykalne. Wzniosłe, patetyczne i retoryczne wypowiedzi dawnych tragedii, ciężkie i nużące w odbiorze, zostały zastąpione rozmowami lekkimi, naturalnymi, wzruszającymi i — co najważniejsze — bliższymi każdemu przeciętnemu człowiekowi. Nie tylko w tym zaznacza się nowatorstwo Ozierowa — w każdym niemal elemencie struktury jego dramatu, zwłaszcza w opisie scenerii, pejzażu, nastroju, kontrastowości w uczuciach, przejawiają się wyraźne pierwiastki romantyczne, o których będzie tu jeszcze mowa.

Uczuciu miłości poświęca Ozierow również tragedię *Poliksena* (1809), osnutą na wątkach z historii wojny trojańskiej. Podstawą kolizji czyni spór wojowników greckich o córkę Hekuby, wdowy po Priamie. Grecy nie mogą odплыnąć do domów, gdyż nie mają pomyślnych wiatrów. Bogowie żądają złożenia w ofierze dziewczyny trojańskiej, która ma być zabita na grobie Achillesa. Wyrocznia nie wymienia jednak jej imienia, toteż syn Achillesa uważa, że powinna nią być Poliksena, przyrzeczona mu onegdaj za żonę. Konflikt rodzi się wówczas, kiedy dowiaduje się o wszystkim Hekuba, dla której córka jest jedynym oparciem, Kasandra bowiem wkrótce opuści Troję jako niewolnica Agamemnona. On to właśnie będzie bronił Polikseny, stawiając czoła Pyrusowi i przebiegłemu Uliksesowi. Przebieg sporu stanowi podstawę akcji dramatycznej, ale do rozstrzygnięć ostatecznych przyczynia się rola postaci tytułowej. Poliksena, która nadal odczuwa miłość do Achillesa i pragnie połączyć się z nim w grobie, zaskakuje gotujących się do walki wodzów, zawstydzia i zdumiewa ich swoim czynem, godnym najdzielniejszego męża — zabija się na grobie narzeczonego.

Od samego początku akcji rozwija się równolegle do kłótni Greków motyw wierności i miłości do poległego Achilla. Motyw ów dominuje nad pozostałymi składnikami struktury dramatu. Dziewczyna nie interesuje się sporami wodzów, jest zajęta pocieszaniem matki i nasilającym się pragnieniem szybkiego złączenia się z narzeczoną. Podobnie jak w *Zakonnicy z Wenecji* i tu przewija się rozbudowany przez Ozierowa wątek miłości pozagrobowej, bardzo częsty w liryce Wasyla Żukowskiego.

W *Poliksenie* poeta kontynuuje pokazaną w zakończeniu *Fingala* sytuację, kiedy bohater stojąc nad grobem Moiny, myśli już tylko o szybkim z nią zjednoczeniu w innym świecie. Poliksena jakby wciela się w Fingalę, podobnie jak on musi przecierpieć najcięższe chwile rozstania. Żyje więc tylko wspomnieniem — jego piękny przekaz wzbogaca walory tragedii. Poliksena przywołuje w pamięci dni, kiedy poznała Achilleśa i radowała jego miłością oraz nadzieją połączenia po zakończeniu długotrwałej wojny. Jak w *Fingalu* występuje w dramacie liryczny opis różnych stanów emocjonalnych towarzyszących uczuciu odżywającemu w obrazach niedawnej przeszłości. Bohaterka wyobraża też sobie przyszłość, myśli o rychłym ponownym spotkaniu z narzeczonym, które traktuje jako moment zaślubin. Tak oto pociesza zgnębiałą Hekubę:

Вообрази себе, когда я смерть приемлю,
Что в дальнюю меня ты отпустила землю,
Где верный мне жених, любезный мне Ахилл
Всю прежнюю любовь к невесте сохранил;
Что меч губительный свершит союз наш брачный,
Что ложем радостей мне гроб предстанет мрачный,
Что я от бурь мирских укрылася туды,
Где настает покой, где кончатся труды!

(319)

Grób jawi się bohaterce jako dom weselny, jasny i radosny, który przyniesie jej upragniony po trudach życia spokój. Tłumaczy matce, że nie chce żyć na tej zrujnowanej przez Greków ziemi, że spala ją trwająca ciągle, nawet wzmagająca się miłość. To nie wodzowie greccy doprowadzili zatem do ofiary Priamowej córki, ani też bogowie, którzy zwykle decydowali o losach śmiertelników. U Ozierowa nie mieli oni żadnego wpływu na jej śmierć, nie wyrzekli bowiem imienia ofiary. To zbawienna siła uczucia łagodzi przeciwności losu, a nawet jest w stanie je pokonać. Oto myśl przewodnia wszystkich tragedii Ozierowa, przywiązującego niezmiennie dużą wagę do roli uczuć w życiu człowieka; w ich rozumieniu wykraczał daleko poza granice estetyki sentymentalizmu.

Ozierow opiera się na Racine'owskim modelu tragedii, skupiając się na sile ludzkich uczuć. W twórczości Racine'a nigdy jednak nie decydują one o losach bohaterów i nie przeważają nad zdrowym rozsądkiem. Autor *Fedry* nie zagłębiał się również w szczegółowy ich opis, choć zasłynął jako piewca różnych emocji towarzyszących uczuciom. Obaj dramaturdzy tworzyli wszakże w bardzo różnych epokach. Przyznanie uczuciom dominującej roli wynikało u Ozierowa z wpływów sentymentalnych i preromantycznych. Zmienia się w związku z tym istota tragizmu w jego dziełach. Buduje go poeta nie tylko

na podstawie dramatycznej sytuacji (zatarg zwaśnionych Greków w *Poliksenie*, zemsta Starna w *Fingalu*), lecz przede wszystkim na osnowie przeżyć wewnętrznych postaci.

W odróżnieniu od Racine'a nie zadowalał się Ozierow kompromisowym rozwiązaniem sztuki, choć tak jak on przedkładał dobre zakończenie konfliktu nad „krwawe” finały. We wstępie do *Bereniki* Racine wyłożył swoją koncepcję tragedii: „Nie jest rzeczą konieczną, by w tragedii lała się krew i były ofiary: wystarczy by jej akcję cechowała wielkość, aktorzy byli heroiczni, namiętności rozbudzone...”¹ W istocie dramaty jego pokazują namiętności, ale nie zatrzymują się, tak jak Ozierowowskie, na ich dokładniejszym opisie. Wielkie emocje, których dostarcza nie spełniona miłość Bereniki do cesarza rzymskiego, kończą się triumfem racji rozumu. Nie chcąc utrudniać Tytusowi dokonania wyboru między nią a wierną służbą ludowi, usuwa się z życia swojego wybranka i opuszcza miasto. Bezkrwawy finał *Ifigenii* jest natomiast kompromisowym raczej zakończeniem zmagania Klitemnestry z mężem i greckimi wodzami zdążającymi pod Troję i zaniepokojonymi brakiem pomyślnych wiatrów. *Poliksena* pokazuje podobną sytuację, jaka wydarzyła się już po zwycięstwie Greków. U Racine'a ofiarą ma być córka Agamemnona, który znajdując się w o wiele gorszym położeniu niż w utworze poety rosyjskiego, poświęca swoje własne dziecko. Na tym głównie polega tragizm *Ifigenii*. Kryje się on i w cierpieniach Klitemnestry; ma ona jednak bardziej ułatwione zadanie i większą nadzieję, zmagając się z mężem. W gorszej sytuacji jest niewolnica Hekuba, bezskutecznie odwołująca się do swego pana — nieczulego Odysa. Przeświadczona z góry o niepowodzeniu swej misji wywołuje o wiele więcej współczucia niż odważnie atakująca własnego męża Klitemnestra, która na dodatek ma za sojusznika zakochanego w Ifigenii Achillesa. Wdowa po Priamie jest prawie zupełnie osamotniona, przeciwko broniącemu jej racji Agamemnonowi występują wszyscy wodzowie, a i córka nie walczy o swoje życie.

Argumenty Hekuby to przepełnione liryzmem skargi, wołanie o pomoc do nieżyjącego syna, rozpaczliwe błagania przeżywającej nieszczęście po nieszczęściu kobiety. Siłę tragizmu dramatu Ozierowa wzmagają uczucia Polikseny, choć ubolewa ona jedynie nad przyszłym losem osieroconej matki, własna śmierć jej nie przeraża. Sama zdąży na kopiec mogiłny Achillesa. U Racine'a wyroki bogów muszą się spełnić, pomyłki dopuścili się ludzie, kojarząc imię Ifigenii jedynie z córką Agamemnona i nie domagając się od wyroczni wyjaśnienia. Sytuację ratuje Eryfila, skazana na nieświadomość swego pochodzenia i prawdziwego imienia.

Obaj poeci rezygnują z wierności mitom: jeden dla szczęśliwego, lecz kompromisowego finału, drugi dla zademonstrowania niezależności losu

¹ J. Racine: *Wstęp do „Bereniki”*. W: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udańska. Warszawa 1989, s. 340.

bohaterki zarówno od bogów, jak i decyzji wojowników. Zakończenie tragedii Racine'a jest niespodzianką, nie bowiem w trakcie trwania akcji jej nie zapowiada. Wymogi gatunku zostają spełnione. Postawa Polikseny czyni końcowe sceny dzieła Ozierowa bardziej skomplikowanymi i interesującymi. Dramaturg niezwykle konsekwentnie zaznacza od samego początku chęć złączenia się dziewczyny z poległym Achillesem, ale nie znaczy to, że przewidujemy rozwiązanie, licząc na konieczność podporządkowania się bohaterów wyrokowi boskim. Zwykle nic nie było w stanie im zapobiec. W tragedii Ozierowa stało się inaczej.

Warto wspomnieć w tym kontekście o wysokiej wartości artystycznej ostatnich emocjonalnych i lirycznych scen dramatu. Poliksena wybiega z namiotu i zatrzymując się nieopodal grobu Achillesa, opisuje w monologu swoje wizje przedśmiertne. Zwraca się ze słowami pocieszenia do ukazującej się na grobie mglistej sylwetki Hekuby, zagradzającej córce drogę, komentuje ostatnie chwile klęski Troi, płomienie buchające z ruin, śmierć Hektora i Priama, rozmawia z przyzywającym ją widziadłem zmarłego narzeczonego. Bohaterka umiera, ale utwór nie kończy się sceną jej śmierci ani też rozpaczą nadbiegającej matki. Choć ostatnie kwestie podsumowujące należą do doświadczonego Nestora, to chwilę przedtem wystąpi Kasandra i roztoczy przed Grekami wizję ich przyszłych tragicznych losów, które będą pomstą za zburzenie Troi. Tak więc dla pozostałych bohaterów zmagania z wyrokami boskimi jeszcze się nie zakończyły. Pomyślne wiatry, które w momencie ofiary powiały od morza, nie rozwiązują ostatecznie problemów zwycięskich wodzów.

Niezwykłość Ozierowskiej koncepcji roli więzi uczuciowych w *Poliksenie* w głównej mierze przejawiała się w irracjonalnej miłości bohaterki do zmarłego Achillesa, w magii jego oddziaływania na nią. Bardziej ziemsko i naturalnie umotywowane zostało uczucie miłości, tym razem ojcowskiej, we wcześniejszej sztuce *Edyp w Atenach* (1804). Akcja jest tu najmniej skomplikowana ze wszystkich pozostałych tragedii autora, który dążył — podobnie jak Racine — do stworzenia dzieła o jak najprostszej akcji i oszczędnym w zdarzenia wątku, a jednocześnie wielkiego i sugestywnego. Autor *Ifigenii* odwoływał się w tej dziedzinie do dramatów starożytnych. Treść *Edypa w Atenach* też zdaje się świadczyć, iż nie zawilóści intrygi decydują o tragizmie zdarzeń i postaci, lecz ich cierpienie, osamotnienie, bezradność, wewnętrzne sprzeczności, utrudniające pokonanie życiowych barier.

Antygoną stanowi jedyne oparcie i pociechę dla błądzącego po świecie Edypa, który w omawianej tragedii doznał do Aten i tu pragnie chwilowo odpocząć. W mieście panuje nie wyjaśniony popłoch i trwoga. Przybycie tułacza wywołuje niezadowolenie ludu ateńskiego, dopatrującego się w tym właśnie wydarzeniu przyczyn zamętu. Złowieszcze Eumenidy domagają się ofiary, a ateńczycy sądzą, że poświęcenie Antygony przywróci Atenom spokój.

Przerażony Edyp nie może znaleźć sobie miejsca. Na domiar złego porywa go przybyły z Teb Kreon, przepowiednia bowiem doniosła, że kraj, w którym Edyp dokończy żywota, ogarnie wieczna szczęśliwość. Wyrzucił go i dobry Tezeusz uwalnia nękanego przeciwnościami losu nieszczęśnika i wraz z Kreonem przyprowadza do świątyni w momencie, kiedy ofiara ma być dopełniona. Król Aten wszakże zapobiega nieszczęściu twierdząc, że los dostatecznie boleśnie dotknął Edypa, niepotrzebna zatem jest śmierć Antygony. Zginąć raczej powinien prześladowca i nosiciel zła; w tejże chwili piorun zabija Kreona. Słowa arcykapłana kończące tragedię formułują jednocześnie jej przesłanie:

Эдип! твои беды отныне прекратились.
Но вы, цари! народ! в день научитесь сей,
Что боги в благости и в правде к нам своей
Невинность милуют, раскаянью прощают
И, к трепету земли, безбожников карают.

(184)

Wcześniejsza natomiast wypowiedź Tezeusza stanowi klucz do Ozierowskiej interpretacji roli ludzkich uczuć:

За преступление ужасно, но невольню
Мучения, Эдип, ты претерпел довольно,
Ты добродетели несчастной нам пример.
[.]
Смягчит небесный гнев Эдипа добродетель.

(148—149)

Edyp ukarał się sam, cierpliwie znosząc upokorzenia, wygnanie i tułaczkę; zmienił podejście do życia i ludzi, pokutował, przebaczył, stał się wzorem wszelkich cnót. Antygona i Edyp tworzą doskonały przykład wzajemnej miłości, przyjaźni, duchowego wsparcia i zdolności do poświęceń. Musiało to być kiedyś docenione i nagrodzone, jak stało się w finale tragedii. Bohaterom nieobce jest załamanie, bezradność, zmęczenie życiem i poniewierka, o czym świadczy ich dialog na początku drugiego aktu, w którym starzec, ten słaby i zniszczony człowiek, uskarża się na swój tułaczy los i brak sił, by stawić czoła cierpieniom. Jego przeżycia są bliskie każdej ludzkiej istocie. Taki wizerunek postaci nie był dotąd znany tragedii i od razu wywołał entuzjastyczne przyjęcie publiczności, która w osobowości Edypa i Antygony odnalazła cechy właściwe przeciętnemu człowiekowi i wzruszała się najbardziej scenami oddającymi uczucia ludzkie.

Wspomniany dialog rozpoczynają słowa Edypa — zupełnie nietypowe dla bohatera tragedii — że smutek, ciężkie przeżycia i nieszczęścia pozbawiły go zupełnie sił i ochoty do życia. W żalosnych skargach porównuje się do wraku okrętu rozbitego przez fale morskie, załamany wspomina dom i synów, którzy go wyrzucili, wylicza wszystkie niezawinione krzywdy. Ubolewa, że nie może zobaczyć otaczającego go świata i przywołuje piękne pejzaże, które niegdyś oglądał.

Ta składająca się z krótkich, urywanych zdań rozmowa, jej spokojny i smętny ton, refleksyjność i urok przytoczonych obrazów przyrody zaskoczyły widza przyzwyczajonego do pompatycznych i długich tyrad postaci z dawniejszych tragedii. Schematyzm w kreacji ich bohaterów sprawiał, iż byli oni nienaturalni, obcy, nieprzystępni. Wielkość i wzniosłość oddalała ich od zwykłego człowieka. Edyp był królem, ale nie to czyni go wielkim. Wynosi go ponad innych, a jednocześnie przybliża — jego cierpienie, niesłuszne potępienie, prześladowanie, krzywda i ból. Kiedy zbliża się do Aten, otacza go grupa mieszkańców, pytając o imię i kraj, z którego przybywa. Antygona radzi zataić prawdę, chcąc oszczędzić ojcu niemiłych komentarzy. Edyp mówi zatem, iż pochodzi z kraju ludzi ubogich, lecz mających czule i dobre serca. Oto dewiza tragedii Ozierowa, który pokazuje nie niszczącą człowieka walkę o władzę i zwycięstwo racji rozumu, ale umiejętność współczucia, zdolność do przebaczenia, kochania i przyjaźni. Na miłości i poparciu ludu opiera swą władzę Tezeusz, podobnie jak Edyp i Antygona, którzy kierują się dobrocią, wyrozumiałością i przyjaźnią.

W tragediach Ozierowa autorytet rozumu zastąpiła budująca siła uczucia. To nie dzieło przypadku, że poeta sięgnął do popularnych i znanych mitów, stanowiących temat dramatów starożytnych. Były to bowiem dzieła — mimo swej podniosłości i podkreślenia szczególnej roli wyroków boskich w życiu zwykłego śmiertelnika — bardzo proste i przystępne, zadziwiające naturalnością i sugestywnością w opisie ludzkich przeżyć, uniwersalizmem i ponadczasowością autorskiego przesłania. Pragnęli je naśladować wszyscy tragediopisarze, podziwiając prostotę akcji, którą Racine nazwał w przedmowie do *Bereniki* jednym z głównych przykazań, jakie zostawili po sobie mistrzowie starożytnych „wysokich” dramatów. Wolter, preferujący raczej wartki bieg zdarzeń i pokonujących liczne przeszkody bohaterów, zarzucił *Berenice* w przedmowie do swojego *Edypa* elegijność i słabe tempo akcji. Utwory Ozierowa są w jeszcze większym stopniu elegijne, a ich melancholijny nastrój, kontemplacyjność, metaforyczność i liryzm zadecydowały o nowatorstwie i zmieniły w nich koncepcję tragizmu, przeniesionego teraz w głąb ludzkiej duszy.

Historia Edypa często pobudzała wyobraźnię rosyjskich pisarzy początku XIX wieku. Interpretowano ją w różnych aspektach, szukając nowego sposobu wyrażenia przesłania autorskiego. Pouczenie młodego pokolenia o zgubnych

skutkach porywczosci, dumy i zapalczywosci postawil sobie za cel Aleksander Gruzincew (1779—lata czterdzieste XIX wieku) w tragedii *Edyp królem* (1811), przypominajacej czytelnikowi znany mit o nieszczesliwym królu Teb. Poeta — podobnie jak Ozierow — koncentruje sie na przezyciach wewnetrznych postaci, podkreślajac nie tyle zbawienną rolę uczuć, ile destrukcyjność pewnych cech charakteru ludzkiego. Swoje plany omówil w przedmowie do dramatu, gdzie wyrazil zachwyt dla starozytnych interpretatorów losów Lajosowego syna, krytycznie zaś odniósł sie do przywołanych przez Woltera wątków miłosnych, którymi pisarz francuski starał sie zadowolic gusta ówczesnej publiczności, zwłaszcza kobiet, mało przejmujących sie sprawami wielkiej wagi. Gruzincew jednak wysoko cenil Wolterowskiego *Edypa*, skąd zaczerpnął i przeniósl do swojej tragedii dialog Jokasty z mężem. Głównie wszakże oparł sie na pięknym dziele Sofoklesa. Zrezygnowal z motywów, które dalyby możliwość zaprezentowania zawilosci intrygi miłosnej, na korzyść wielce pouczających cierpien Edypa. Zaznaczyl, że sztuka tragedii polega na trafnym wyborze takiego tematu, który mógłby być przykładem stosownym dla każdego narodu i w każdej epoce. Położył więc nacisk na dydaktyczne i uniwersalne przesłanie „wysokiego” dramatu. Za najlepsze do tego celu uznal koleje losu tebańskiego króla.

Gruzincew w interesujący sposób pokazuje, jak zapalczywość Edypa, która doprowadzila go w mlodości do zabójstwa Lajosa, przejawila sie u niego w wieku dojrzałym, przysparzając dalszych kłopotów. Sugeruje, że wszystkie kary, jakie sobie wymierzył, choć realizują przepowiednię wyroczni, stanowią wynik spełnienia przekleństw rzuconych na mordercę Lajosa, zanim nie poznal jego imienia i nie rozwiązal zagadki.

Złożony problem tragizmu polega w utworze na stopniowym uświadamianiu sobie przez Edypa zasięgu jego nieumyślnych zbrodni. Bohater ogromnie cierpi, gdyż wszystkie nieszczęścia dotknęły właśnie jego, człowieka dobrego, kochającego swoją rodzinę i cały tebański lud. W przeciwieństwie do Sofoklesa, który prawie od razu ujawnia bohaterowi całą prawdę, Gruzincew stopniowo odkrywa przed Edypem wszystkie jego nieświadome czyny, rozciągając akcję na pięć aktów. Uwydatnia przy tym przerażenie króla, podczas gdy Sofokles zwraca uwagę na gniew, rozdrażnienie i pewność siebie Edypa, nie dopuszczającego do swojej świadomości faktu popełnionego zabójstwa i kazirodztwa. Sofoklesowy bohater usiłuje zaprzeczyć prawdzie, natomiast u Gruzincewa od początku przeczuwa on zło i spodziewa się raczej potwierdzenia faktów, na które czeka skruszony i przybity. W rozmowie ze świadkami wydarzeń okazuje słabość, strach i bezradność. Grecki mistrz przeciwnie — każe zachowywać mu się w rozmowie z Tejrezjaszem swobodnie, wręcz wyzywająco: sędziwego wieszczka obrzuca stekiem ostrych i dosadnych wyrażen. Nie zastanawia się nad swoimi występkami, nie wierzy w swój grzech. Posadza Kreona, zawsze żadnego władzy, o uknuć z Tejrezjaszem intrygi.

Stwierdzenia wróżbity wydają mu się tak nieprawdopodobne, że nie zwraca na nie zbyt uwagi, zajęty rozstrzyganiem rzekomych knowań brata Jokasty. Jest niepokorny, lecz konsekwentny. Kiedy prawda zostaje do końca udowodniona, przyjmuje ją bez szemrania i karę zadaną samemu sobie uważa za spełnienie obowiązku. Choć przerażony okropnościami popełnionych czynów, wydaje rzeczowe rozkazy, zajmuje się losem osieroconych dzieci.

Edypowi Gruzincewa, nieco pokorniejszemu, wyrzuty sumienia nie dają spokoju. Niezwykle ważne znaczenie ma dla niego uświadomienie sobie przestępstwa. Obawiając się najgorszego, nie lekceważy słów świadków morderstwa i podrzucenia Lajosowego dziecka, jak czynił to Sofoklesowy Edyp. Kiedy przybywa z Koryntu do Teb były opiekun i wychowawca, aby zawiadomić o śmierci Polibosa, królowi spada kamień z serca; choć popełnił zbrodnię, przynajmniej nie jest ojcobójcą. Zapomina na chwilę o swoim nieszczęściu, planując wyjazd do Koryntu, żeby wystawić ojcu pomnik i przejąć po nim berło. O zamordowaniu Lajosa bohater dowiaduje się dopiero w końcu trzeciego aktu. Przedtem za winnego tebańczycy uznawali Kreona, zgodnie z przepowiednią głoszącą, iż przestępstwa dokonał ktoś złączony więzami krwi z Jokastą. Dla dobrego i współczującego Edypa stanowi to poważny problem, nie chce bowiem skazywać na śmierć bliskiego krewnego. Tymczasem zbliża się cios. W dramacie Gruzincewa nie ma wieszczka, występują świadkowie tragicznych wydarzeń. Imię Tejrezjasza nosi tu człowiek ze świty Lajosa, który uszedł z życiem pamiętnego dnia i teraz stawiał się na wezwanie króla. Odkrywa przed nim tylko jedną prawdę — o zabiciu poprzedniego władcy miasta. Jokasta cierpi tak samo jak jej małżonek i pragnie umrzeć razem z nim. Jego rozpacz podziela też cały naród. Wydaje się, że na zgładzeniu Lajosa kończą się winy Edypa. Jest początek czwartego aktu. Ludzie usprawiedliwiają występki bohatera młodzieńczą butą, niepohamowaniem i charakterystyczną dlań zapalczywością. Wszyscy mu współczują, gdyż wiele dobrego uczynił dla Teb, żałują, że los tak srogo dotknął człowieka uznawanego powszechnie za bohatera bez skazy. Edyp pogodził się ze swoim przeznaczeniem, nawet na moment zapomniał o nim, gdy Ikar przynosi wiadomość z Koryntu. Radość była jednak krótkotrwała, posłaniec wyjaśnia tajemnicę, którą król konfrontuje z wyznaniem Jokasty. Następuje punkt kulminacyjny całej tragedii — nieszczęście spada jedno po drugim. W dramacie Sofoklesa o wszystkich klęskach zawiadamia wieszczek, bieg zdarzeń kolejno je potwierdza. Edyp zarzuca pytaniami rozmówcę, nie dając mu dojść do słowa. U Gruzincewa czujność bohatera uspił nieświadomy rzeczy Ikar, toteż bohater nie pyta o nic, dopóki posłaniec z Koryntu przypadkowo nie rozpozna Tejrezjasza, który mu onegdaj przekazał dziecko. Zanim zada kolejne pytanie, będzie się uważał za syna Tejrezjasza i sądził, że małowówny i nieśmiały starzec boi się do tego przyznać. Dowie się wkrótce najgorszego i rozpaczą swą pogłębi tragizm dramatu.

Zupełnie zdruzgotany w swoim najpiękniejszym monologu wyrazi przerażenie okropnością popełnionych występków:

Ниспал с очей покров, мрачивший разум тьмой,
Я вижу страшный суд, свершенный над собой.
Игралище богов, для бедствий в свет рожденный
И добродетельми от смертных отличенный,
Я стал преступником гнуснейшим из людей,²

Uzmysławia sobie pochopne przekleństwo, jakie rzucił na mordercę Lajosa. Sam się wtedy osądził i czeka go spełnienie kary. Nie może sobie darować, że on — człowiek wyróżniający się spośród innych licznymi cnotami — mógł dokonać tak strasznych czynów. Głęboko odczuwa krzywdę, jaka go spotkała, bo tak traktuje swoje, w nieświadomości przecież uczynione, przestępstwa.

W tragedii Sofoklesa Jokasta odgaduje prawdę znacznie wcześniej niż jej mąż, natomiast u Gruzincewa zostaje powiadomiona o niej na końcu, bez wiedzy Edypa. Przybity i załamany podąża do jej komnat w nadziei na rozmowę, zastaje ją martwą i przeżywa kolejny cios. Katastrofa z czwartego aktu nie dopełniła się jeszcze, a cały piąty akt jest poświęcony dalszym nieszczęściom. Oślepiiony i broczący krwią król wychodzi i przed pałacem zastaje płaczący lud, z którym musi się pożegnać. Dzieci trzeba też opuścić i zostawić na pastwę losu. Gruzincew celowo przeciąga scenę rozstania z dziećmi i pozwala Edypowi roztoczyć wizję czekających jego potomstwo niepowodzeń, prześladowań i kpin; napiętnowane ojcowską zbrodnią nigdzie nie znajdują ukojenia. Pokazując powolne i nieuchronne narastanie tragicznych następstw impulsywnego czynu bohatera, chce autor określić, jak dalekosiężne mogą być skutki młodzieńczej zapalczywości, jak długo trzeba się zastanawiać, ważyć słowa, by wypowiedzieć je w stosownym momencie i właściwie osądzić człowieka. Żałuje Edyp wykrzyczanych pochopnie przekleństw rzuconych na dzieci, tym bardziej ciężkie jest z nimi pożegnanie.

Bohater Gruzincewa jest chwiejny i słaby, pewność siebie opuszcza go już w chwili, kiedy zaczynają go dręczyć złe przeczucia. Załamany, ciągle narzeka na prześladowania losu. W końcu już zupełnie rozbity myśli tylko o tym, co jeszcze stać się może z nim i dziećmi. Sofoklesowy Edyp jest silniejszy, stara się spokojnie i z godnością znieść wszystkie ciosy. Oto jak komentuje swoją sytuację w momencie opuszczenia pałacu:

— bodajbym zginął
Za nieżyjących rodziców przyczyną!

² А. И. Грузинцев: *Эдип-царь*. В: *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века*. Вступ. ст. и прим. В. А. Бочкарев. Москва—Ленинград 1964, s. 557.

Lecz wiem: mnie nie tknie zaraza morowa
Ni żadna słabość. Jeślim się uchował
Dzieckiem od śmierci, to — na rzecz okropną.
A zresztą... losy, gdzie chcą, mnie niech popchną.³

Wypowiedź ta nie jest pozbawiona pewnej dozy ironii. Edypowi obojętne, gdzie los go rzuci. W rosyjskim wariacie piętrzące się nieszczęścia budzą w nim lęk o niepewną przyszłość. Jego stany uczuciowe czynią zeń postać bardzo ludzką, której obawy podzielamy i współczujemy. Sofokles zaś otacza bohatera aureolą pewnej wzniosłości związanej z jego silną osobowością i królewskim majestatem. U Gruzincewa Edyp-człowiek dominuje nad Edypem-królem, co widać już na początku tragedii, kiedy nawiązuje szczególnie bliską więź z tebańczykami, troszczy się o ich byt. Powstaje wrażenie, że król jest jednym z nich. Wymowna pod tym względem okazuje się końcowa sentencja sztuki:

Из общих жизни зол никто не исключен,
И подданный, и царь страдать на свет рожден.

Ostatnia kwestia dzieła Sofoklesa wyraża natomiast pewien dystans między ludźmi a ich upadłym władcą:

Patrzcież, ludzie! To Edyp, co Sfinksowe zagadki
Rozwiązywał i wspiał się mocą ducha na tron!
Jakże teraz żałosny, jaki nędzny jest on!

Nieczęsto w literaturze rosyjskiej badacz stykał się z utworem interpretującym po nowemu, a przy tym ciekawie starożytne mity. Gruzincewowi, wzorującemu się na Sofoklesie, udało się stworzyć niebanalną rosyjską wersję Edypowych losów, co wyróżnia twórczość tego poety na tle wszystkich dramaturgów sięgających po mityczne wątki i poprzestających przeważnie na kopiowaniu mniej lub bardziej udatnym dzieł uznanych mistrzów tragedii. Choć Gruzincew nie był nowatorem tej rangi co Ozierow, niemniej uczynił sporo dla kształtowania oblicza rosyjskiej tragedii pierwszego ćwierćwiecza XIX stulecia.

Na większą uwagę zasługuje również Narieźny, którego dorobek dramaturgiczny nie został należycie oceniony, więcej — prawie zupełnie nie tknięty przez badaczy. Można stwierdzić bez przesady, że pod względem formy, wiersza, układu zdarzeń niektóre dramaty tego pisarza zwiastują pojawienie

³ *Dramaty greckie*. Wybór, przekład i opracowanie A. Sandauer. Warszawa 1977 s. 109.

się nowoczesnej dramaturgii Puszkina. Godna zaprezentowania jest tragedia *Krwawa noc albo Nieuchronny upadek domu Kadmosa* (1808). Na jej treść składają się losy dzieci Edypa; przez koleje ich życia zapowiada autor upadek założonego niegdyś przez Kadmosa rodu. Zadaniem sztuki jest pokazanie zdarzeń i wypadków, które doprowadzają do zguby całe państwa i narody. Z tego względu utwór Narieźnego mieściłby się raczej w poprzednim rozdziale monografii. Z tym natomiast łączy go tematyka mitologiczna, do której często uciekali się pisarze chcący śmielej i dobitniej ukazać swe poglądy społeczno-polityczne pod maską dziejów państw starożytnych. W szczególnej mierze dotyczy to tragedii dekabrysty Küchelbeckera *Argiwianie*.

Składająca się z czterech scen (!) *Krwawa noc...* zaczyna się od wystąpienia chóru pojawiającego się w wielu rosyjskich tragediach; tu jego rola jest bardziej złożona. Nie ogranicza się jedynie do potwierdzenia wydarzeń, obiektywnego komentarza, wysławiania bohaterskich czynów, współczucia dla nieszczęśliwych bohaterów czy po prostu dekorowania utworu. Podobnie jak u Sofoklesa chór uczestniczy tu czynnie w akcji, nie tylko rozmawia z osobami dramatu, włącza się też do wielu zdarzeń, podziela razem z postaciami strach i obawę o losy miasta i jego mieszkańców. Poza tym, co niezwykle istotne dla przesłania autorskiego, opowiada historię grodu Kadmosa. Na samym początku kreśli obecną sytuację Teb, wspomina o dziejach Edypa, jego śmierci i klótniach synów, które sprowadziły na miasto nieszczęście w postaci oblegających jego mury wojsk pod wodzą Polinejesa i jego teścia Adrastosu. Sztuka w pierwszych trzech scenach pokazuje sytuację poprzedzającą zdarzenia opisane przez Sofoklesa w *Antygonie*.

Dwaj bracia walczą o władzę, gdyż ich nieszczęsny ojciec nie zostawił przed śmiercią konkretnych dyspozycji, który z nich ma pierwszy wziąć berło i jak długo je utrzymywać. Zakosztowawszy smaku rządzenia, Eteokles nie chce ustąpić bratu tronu. Narieźny zwraca szczególną uwagę na jego osobowość, podkreślając wyraźnie żądzę władzy, despotyzm i nienawiść do brata:

Сия жестока мысль! другой на троне
Моем сидит и Фивами владеет —
Меня не потревожит!... Если так
Угодно небесам, чтобы я не правил
Фивейцами, так пусть же и другой
Эдипов сын падет со мною. — ⁴

To fragment monologu przed pojedynkiem braci. Twardy i bezlitosny Eteokles mówi dalej, że chęć królowania rodziła się w nim już od kołyski i nie odda tronu, o którym marzył całe życie. Zanim zginie, zgładzi wszystkich,

⁴ В. Т. Нарезный: *Кривая ночь*. В: *Стихотворная трагедия...*, s. 181.

którzy mogliby zająć jego miejsce. Bardzo w tym przypomina Dymitra Samozwańca, pragnącego zagłady całego świata. Polinejkes zaś jest zupełnym przeciwieństwem brata. Do walki szykuje się nie tyle z własnej woli, ile za podszeptem Adrastosa, rzeczowo wyjaśniającego jej nieuchronność. Wzdraga, się również przed pojedynkiem, z którego rezygnuje i zrzeka się roszczeń do tronu. Eteokles nie przeżyłby jednak, że oszczędził bratu życie i choć wie, że zginie, staje do walki w nadziei zgładzenia Polinejka. Wiele emocji budzi niezwykła scena ich śmierci. Dobry i litościwy Polinejkes rozpacza, że powalił brata pierwszą strzałą, nachyla się nad nim płacząc i tuli bliskiego przecież człowieka. Zasztyletowany przez konającego Eteoklesa, w ostatniej chwili życia podaje mu rękę, aby mogli umrzeć, przebaczywszy sobie winy, zostaje jednak odepchnięty. Okrutny Kreon nie pozwala Adrastosowi zabrać zwłok Polinejkesa; przebija je mściwie włócznią, radując się czekającym nań tronem.

Do tej pory tragedia oszczędzała widzom tak drastycznych obrazów, które działy się zwykle poza sceną. Celem utworu było wywołanie innego wstrząsu — pozytywnego, prowadzącego w rezultacie do oczyszczenia przez triumf dobra w finale. W utworze Narieźnego nie ma mowy w ogóle o jakimkolwiek dobru, być może uosabia go jedynie Antygona i starzec — świadek Edypowych nieszczęść.

Wszelkiego rodzaju okrutne sceny, bitwy i pojedynki zazwyczaj w tragediach relacjonowano, używając określeń łagodzących rzeczywisty przebieg walki. Pewien wyjątek stanowią dramaty o podboju Kazania, Syberii i zwycięstwie Pożarskiego (*Jermak... Pławilszczikowa, Sumbeka... Glinki, Pożarski... Dierżawina*). Narieźny w trzeciej scenie pokazuje widzowi pole walki i poległych żołnierzy, samej bitwy nie widać. Jej przebieg też jest tu relacjonowany, ale inaczej, na żywo. Sposób opowiadania różni się od tych, jakie dotychczas mieliśmy okazję odczytywać. Mieszkańcy Teb razem z chórem, Antygoną, Ismeną i starcem wylegają na mury miasta i stąd właśnie przekazują przebieg walki, przygotowań do niej, opisują wygląd poszczególnych wojowników i wódzów. To nie sucha konstatacja faktów, lecz specyficzna ich interpretacja, przekaz odczuć i wrażeń pełen głębokiej treści, to komentarz do tego, co się za chwilę stanie, trwa i tragicznie kończy. Obserwacje są podawane w formie dialogu składającego się z urywanych zdań, pojedynczych, pospiesznych słów, obrazujących stan napięcia i oczekiwania u oglądających zmagania wojenne. Odważna Antygona dokładnie ogląda ruchy wojska, szczególnie boi się o Polinejkesa, jej uwagi są trafne i nasycone emocjonalnie. Słaba i uległa Ismena traktuje brata jak większość tebańczyków — jako wroga, szczęk broni wywołuje u niej strach, odwraca wzrok od bitewnego placu. Dziewczęta często pytają doświadczonego starca o wszystkie szczegóły ubioru i uzbrojenia walczących. Jego odpowiedzi są wyczerpujące i poważne, uznaje za stosowne nadmienić o przeszłości znanych wódzów z Argos i Teb. Jest też przewidujący; obserwując zachowanie braci i Kreona, zapowiada klęski i nieszczęścia

czekające gród Kadmosa. Chór nawołuje tebańczyków do odwagi i przytacza historię założenia miasta oraz podaje przykłady męstwa pierwszych jego mieszkańców.

Nowatorskie ujęcie cechuje dwie kontrastujące ze sobą sceny poprzedzające pojedynek, którego pierwszy zażądał Eteokles. Kreon przygotowuje go do walki, podsycając nienawiść do brata. Radzi, w którym momencie najlepiej zadać śmiertelny cios. Fachowe rady padają również z ust Adrastosza, szukającego Polinejesa do niechcianego starcia. Jego pouczenia mają charakter bardziej obiektywny, pozbawione są emocji, nie podjudza, nie mówi o zemście. Narieźny konfrontuje dwie różne postawy życiowe, dwa odmienne typy przywódcze zarówno w osobach obu braci, jak i ich doradców. Na przykładzie ich działalności ukazuje bezpośrednio przyczyny upadku Teb, w których władzę obejmuje tyran po tyranie. Kreon doprowadza dzieci Edypa do zguby: nakazuje zgładzić Antygonę za pogrzebanie zwłok Polinejsa, na tę wieść jego syn, a narzeczony dziewczyny zabija się, co z kolei powoduje samobójstwo Eurydyki, chór donosi o tajemniczej śmierci osamotnionej Ismeny. Władca Teb zostaje sam, a bunt niezadowolonego ludu nie rokuje dobrej przyszłości. Tragedię kończy scena lamentu starca nad wspólnym grobem brata i siostry.

Narieźny, jak zwykł czynić w swojej dramaturgii, nie dochowuje i tu wierności mitom, komasując wydarzenia i zmieniając okoliczności śmierci bohaterów. Realizuje główny cel tragedii — jak największe zagęszczenie wypadków przyczyniających się do klęski i ruiny Teb, nieszczęścia potężnego niegdyś, a obciążonego klątwą miasta. Autor buduje jednak swój utwór w ten sposób, aby nie umniejszając roli wyroczni, wysunąć na plan pierwszy zatargi i właśnie królewskich rodów.

Wydaje się, że największą zasługą analizowanej sztuki jest jej niepozwartalny nastrój tworzony za pomocą odpowiedniej scenerii, pejzażu totalnej zagłady, którą symbolizuje tragiczna śmierć wszystkich niemal bohaterów i ruina miasta. Wpływy romantyczne są tu nie do zakwestionowania. Pole bitwy usiane trupami, w oddali groby fatalnych władców Teb, zgłiszczą i krążące dookoła złowieszcze kruki i sępy, zapadający nocny mrok — to nie tylko oznaka romantycznej tajemniczości i grozy, ale symbol spustoszenia, naruszenia ładu, dysharmonii. Sprzeciwia się to ustanowionym przez poetykę klasycystyczną zasadom. Dzieło Narieźnego ma już niewiele wspólnego z wymagającymi ładu, harmonii, piękna w treści i formie utworami dawnej epoki.

Tragedia zachowuje jedynie jedność czasu i miejsca, choć jest nim całe miasto i okolice. Układ zdarzeń nie przestrzega reguł typowej jedności akcji, każda scena stanowi jakby oddzielny obraz, a wszystkie cztery łączy wspólny cel — pokazać katastrofę, jaka spadła na Teby. Owe sceny czy odsłony to cztery fragmenty wyeksponowane z jednej całości — historii upadku królestwa

założonego przez Kadmosa. Nie można powiedzieć zdecydowanie, że *Narieżny* nie przestrzega jedności akcji, jak również nie ma podstaw do twierdzenia, że ją rozbił. Sztuka nie jest wielowątkowa, niemniej nie przedstawia konsekwentnie realizowanej, tak jak w tradycyjnym modelu, jednej konkretnej fabuły osnutej wokół dokładnie określonego konfliktu. Demonstracyjny wręcz podział tragedii na cztery sceny — zamiast wymaganych pięciu aktów — sugeruje wyraźne naruszenie klasycystycznej symetrii. Zamiast piękna i szlachetnej wzniosłości występuje zniszczenie, śmierć, drastyczne sceny, tytuł zapowiada rzeź, a nie bohaterską walkę. *Krwawa noc...* odzwierciedla już inny rodzaj piękna — takiego, którego szukali romantycy, zachwycający się ruinami, posępными budowlami na tle dzikich nieprzebytych lasów, cmentarnym pejzażem, mrokiem nocy.

Niewątpliwie piękny i nowatorski jest u *Narieżnego* wiersz. Pisarz zrezygnował z tradycyjnego aleksandrynu, wprowadzając wiersz biały ze swoistą rytmiką rozcłonkowanych zdań, przeniesieniami do następnych wersów, licznymi niedopowiedzeniami i powtórzeniami. Taki rodzaj wiersza był szczególnie przydatny w budowaniu dialogów i rozmów, tworzeniu nastroju i atmosfery tragedii. Jego melodyka wywiera na odbiorcy niezwykle i niezatarte wrażenie. Wszystko to zbliża analizowane dzieło do antycznych dramatów.

Omawiany typ tragedii penetrujący mity starożytne wzbogaca literaturę rosyjską w piękne i wzniosłe postacie kobiet, niebywale dzielnych, gotowych do poświęceń i głęboko uczuciowych. Najlepszych przykładów dostarcza dramaturgia Ozierowa. Niezapomniana jest postawa Polikseny i Antygony, występujących w wielu różnych tragediach i zawsze pokazywanych w korzystnym świetle. Heroiczne kobiety staną się bohaterkami tragedii patriotycznych, cieszących się popularnością w pierwszych latach XIX wieku. Odpowiednich wątków dostarczała nie tylko historia rodzima. Aleksander Szachowskoj (1777–1846) tragedię *Debora, czyli Triumf wiary* (1809) postanowił oprzeć na dziejach narodu żydowskiego, wybierając ten moment, kiedy suwerenność państwa zagrożona była przez najazd Kananejczyków. Zachowując tradycyjny konflikt, baczniejszą uwagę zwrócił na zachowanie się żydowskich przywódców w obliczu niebezpieczeństwa. Przeciwwstawił sobie bohaterów prezentujących dwie różne koncepcje obrony kraju przed spustoszeniem. Kolidują to częsta i typowa w tragediach klasycystycznego pochodzenia. Kapłani radzą oszczędzić przelew krwi i zgodzić się na obcego króla, proponowanego przez najeźdźców. Wódz naczelny Lawidon, mąż Debory, należącej do rodu Benjamina, za jedyne wyjście uważa zbrojne wystąpienie. Kiedy wąż się obie racje, a Kananejczycy coraz śmielej nacierają na stolicę, przebywającą poza jej granicami Debora zbiera ochotników i przystępuje do ataku na oblegające mury miasta wojsko wroga. Skłócony naród żydowski utrudnia jej zadanie, zostaje złapana i uwięziona. Tragiczną sytuację kraju potęguje rozdarcie

wewnętrzne Żydów, których w końcu godzi postawa bohaterki. Po licznych perypetiach udało jej się zbiec z lochów i ze sztandarem w ręku stanąć na czele żołnierzy, którzy bali się wyjść za mury miasta. Zawstydzają ich swoją odwagą i mężną postawą; krocząc w pierwszym szeregu, odnosi zwycięstwo.

Wybór, jakiego dokonał autor *Debory...*, nie był przypadkowy. Prześladowany i tułający się lud żydowski nigdy nie tracił nadziei na posiadanie własnego państwa. Szachowskiej daje więc do zrozumienia, że wyjście można znaleźć nawet z tak ciężkiej sytuacji, a wszelkie pertraktacje, kompromisy i układanie się z obcym mocarstwem to dyshonor, którego należy unikać za wszelką cenę. Długie debaty rady lewitów i przywódców wojskowych zostały w tragedii uznane za słabość właściwą kobietom, czyn zaś Debory ukazany jako godny dzielnego męża. Przesłanie autorskie utworu odczytuje się z łatwością jako aluzję do politycznej sytuacji Rosji w przededniu wojny z Napoleonem.

Podobnie jak w każdej tragedii jest w *Deborze...* sporo wierszy o charakterze pucujących, ale Szachowskiej nie korzysta z powszechnie znanych formułek, zastępując je zwrotami wywodzącymi się z tradycji biblijnej. Dramat rozpoczyna się zresztą wymownym mottem zaczerpniętym z *Psalmu* 126: „Którzy siali ze łzami, żąć będą z wykrzykaniem”, i tymi słowami kończy go wypowiedź bohaterki. Sam psalm stanowi wyraz radości z powodu, który najlepiej precyzują poprzedzające jego właściwą treść słowa: „Wesołe swe z Babilonu wybawienie Żydzi uważają. O przywrócenie pozostałych proszą. A wyswobodzenie podobieństwem oraczy wyrażają.” W sztuce Szachowskiego Żydzi znajdują się niemal w analogicznej sytuacji i też spontanicznie przejawiają radość z powodu zwycięstwa. Nie odnieśliby go, naradzając się bez końca i skłaniając do niechlubnego pokoju z wrogiem.

Wartość tragedii Szachowskiego, nie naruszającej w niczym tradycyjnych wzorców, polega głównie na umiejętności stworzenia specyficznego nastroju dzięki pewnym szczegółom z życia Żydów oraz obszernie opisanemu symbolicznemu snowi Debory, w którym widzi ona ognistego anioła z mieczem i słyszy zapowiedź zwycięstwa. Przez wybór miejsca akcji autor uzyskuje dodatkowy efekt tragiczny zawierający się w dziejach tego narodu.

Zwyczajem wielu dramaturgów Szachowskiej zamieścił przed sztuką słowo wstępne, w którym wyraża wątpliwości co do swojego talentu tragediopisarskiego, znany był bowiem przede wszystkim jako autor komedii. Podkreśla ze szczególnym naciskiem, że radził się wielu poetów, zanim rozpoczął pracę nad *Deborą...* Wielką wdzięczność winien jest zwłaszcza Niewachowiczowi, który pomógł mu napisać niektóre fragmenty. Zapewne obu pisarzy łączył między innymi pogląd na rolę postaci kobiecych w „wysokich” dramatach. Lew Niewachowicz (1776—1831) w tragedii *Sulioci, czyli Spartanie osiemnastego stulecia*, napisanej w roku 1809, wzbogaca literaturę rosyjską w nową postać

kobiety — wojowniczkami o wolność swojego narodu. Tym razem są to Grecy zamieszkali w Sulii, niewielkim państewku leżącym w południowej Albanii, długo zachowującym wolność i niezależność. Treść dzieła opiera się na prawdziwym zdarzeniu z roku 1792, kiedy to Sulioeci walczyli z wojskami Ali-Paszy, pod którego panowaniem Albania wówczas się znajdowała.

Wyobraźnię autora poruszyły zapewne niezwykle i nietypowe zwyczaje panujące w tym kraju. W przedmowie Niewachowicz charakteryzuje Suliotów, podziwiając w nich szczególnie umiłowanie ojczyzny i wolności, dzielność, zgodność celów i dążeń. Męstwem i siłą dorównują starożytnym Spartanom. Najważniejsze wydaje się jednak to, że kobiety — podobnie jak Amazonki — dzielą z mężczyznami los wojowników i znają się na rzemiośle wojennym nie gorzej od nich. Akcja sztuki jest mniej skomplikowana niż *Debory*... Ali-Pasza uwięził męża i syna głównej bohaterki Amaseki (w rzeczywistości noszącej imię Moska), która zbiera wszystkie kobiety, żeby ich odbić, biorąc też do pomocy oddział mężczyzn. W kulminacyjnym punkcie przegrywający Ali-Pasza trzymając syna Amaseki na muszce, każe jej wybrać albo życie dziecka, albo wolność kraju. Zarówno ona, jak i jej mąż nie bacząc na swoje cierpienia, decydują się bronić ojczyzny. Garstka Suliotów pokonuje Ali-Paszę, którego wojsko, choć liczebne, nie jest tak dobrze zorganizowane i oddane sprawie. Żołnierze Amaseki, jak podkreśla pisarz, poświęcili wszystko, w chwili zagrożenia zapomnieli o troskach dnia powszedniego i zajęli się pracami strategicznymi. Na kartach dramatu pojawiają się prawie nie spotykane dotychczas sceny wojny od strony jej organizacji — fachowych wskazówek taktycznych dawanych przez kobiety.

Szczęśliwe zakończenie *Suliotów*... i *Debory*... nie obniża w tych dziełach rangi tragizmu, który polega tu na dramatycznej sytuacji obu obleganych przez najeźdźców państw. Tragedia narodu jest też tragedią obu bohaterek. U Szachowskiego pogłębia się ona jeszcze przez odwieczny dramat wygnańczy Żydów. Niewachowicz natomiast uwypukla bezbronność niewielkiego państwa. Tym bardziej imponująco wygląda na tym tle postać główna i podjęty przez nią czyn.

Deborę i Amasekę łączy z bohaterkami tragedii Ozierowa i Narieźnego wielkość ducha i zdolność do poświęceń. Poliksena i Antygona zachowują jednak bierną postawę wobec życiowych trudności; przytłoczone nimi pokładają nadzieję w zbawiennej roli uczuć. Są to wszakże postacie bogate wewnętrznie, lecz nie potrafiące aktywnie przeciwstawić się zrządzonemu losu. Inna jest Antygona z *Krwawej nocy*... Narieźnego, bardziej stanowcza, odważna i konsekwentna; nie licząc się z przeszkodami i zakazami, dokonuje zamierzonego czynu. Aktywność wysuwa się na plan pierwszy w kreacji Amaseki i Debory, które zdolne są do wielkich czynów zbrojnych właściwych mężczyznom. W tragediach musieli występować bohaterowie wielcy

i wzniosli, ale niezwykłość Amaseki i Debory nawiązuje już do romantyzmu. W tworzeniu ich wizerunku autorzy podkreślili wyraźnie cechy heroiczne, przywódcze, wpływające na odrębność postaci i stawiające je wyżej od wszystkich innych licznie występujących osób dramatu.

Oprócz przedstawionych tragedii wiele innych sztuk w literaturze rosyjskiej poruszało tematykę antyczną i starożytną, np. *Machabeusze* (1813) Pawła Korsakowa (1780—1844), *Antyгона* (1814) Wasyla Kapnista (1757—1823), *Heraklidzi* oraz *Elektra i Orestes* (1814) Aleksandra Gruzincewa, *Andromacha* (1819) Pawła Katienina (1792—1853), lecz nie przyczyniły się one do zmiany kształtu artystycznego analizowanego gatunku. Przedstawiliśmy te utwory, które wniosły do rozwoju tragediopisarstwa rosyjskiego nową interpretację znanych mitów i odmieniły lub wzbogaciły w jakimś stopniu tradycyjny model „wysokiego” dramatu. Ukazany w tym rozdziale typ tragedii koncentrował się w głównej mierze na dokładniejszej penetracji uczuć ludzkich, przez co przybliżył odbiorcy niedostępnych i schematycznych dotąd bohaterów. Sprawił, iż zobaczyliśmy w nich nie tylko królów, władców i wsławionych wielkimi czynami wodzów, ale ludzi uczuciowych, bogatych w przeżycia wewnętrzne, czasem słabych i uległych, niekiedy siłą uczucia pokonujących przeszkody losu.

Dzieła Ozierowa, Gruzincewa, Narieźnego sprawiły, iż tragedia rosyjska na początku XIX stulecia — w dobie rodzącego się romantyzmu — nie stała się zjawiskiem anachronicznym, lecz zdolna była przyciągnąć uwagę ówczesnego widza. Działo się tak nie tylko za sprawą pogłębionego zainteresowania światem przeżyć duchowych człowieka, ale też z powodu wielkiego zaangażowania tragedii w problemy współczesności, sprawy polityczne. Największe triumfy wszakże odnosiły te sztuki, które zgodnie z duchem czasu eksponowały w kreacji postaci, układzie zdarzeń i budowaniu konfliktu dramatycznego nastrojowość, liryzm, emocjonalność. Sukces sceniczny omawianych tragedii, zwłaszcza Ozierowowskich, polegał na wywołaniu w widzach wrażeń estetycznych nie odczuwanych przy odbiorze typowych tragedii klasycystycznych. Kontemplacyjne, liryczne, melancholijne, elegijne dialogi i monologi, ich nowatorstwo leksykalne, metaforyka zapoznawały publiczność z nowym typem przeżyć. Pejzaż i oprawa sceniczna stwarzały niepowtarzalną atmosferę właściwą już utworowi nowego typu — romantycznego.



Ku romantyzmowi

Как повсюду мрачно!
Повсюду глухо! — Раздраженное
Злодейством небо мечет луч туманный
На бледный труп. Могильны свисты меж
Гробниц звенят — и сердце ноет, ноет,
Немое эхо отвечает им,
И тени с ужасом взирают на
Людскую злобу.

(Wasyl Narieźny *Krwawa noc*)

Rozpatrzony w pierwszej części niniejszej pracy gatunek osiemnastowiecznej tragedii tyranoburczej zostaje odnowiony w drugim dziesięcioleciu XIX wieku. Zyskuje sobie popularność jako ten rodzaj „wysokiego” dramatu, który może być najodpowiedniejszy dla wyrażenia tym razem innej niż w ubiegłym stuleciu ideologii. Podejmują go dekabryści — twórcy nowego programu społeczno-politycznego i estetyczno-literackiego. Ci wybitni przedstawiciele radykalnego odłamu romantyzmu rosyjskiego sięgnęli do kulturowanych przez poetów klasycystycznych gatunków poetyckich uznając, że ich powaga, wzniosłość, piękno i wysoka, archaiczna już teraz leksyka są w stanie podkreślić najwyraźniej wielkość i znaczenie dekabrystowskiego przesłania. Poeci dekabryści wierzyli w moc oddziaływania na świadomość społeczną głoszonych przez siebie idei i w tym byli bardzo bliscy znanym działaczom rosyjskiego oświecenia, do których często nawiązywali, a swój program przemian ustrojowych opierali niejednokrotnie na ich poglądach i dążeniach. Podziwiali odwagę i radykalizm utworów Aleksandra Radiszczewa, zachwycali się obywatelską postawą Gabriela Dierżawina, ośmielającego się w swoich odach, jak sam się wyraził, mówić prawdę carom.

Stworzyli nowy typ bohatera romantycznego, który dla wolności ojczyzny i obrony interesów społecznych poświęcał swoje życie. Liczyła się jedynie jego obywatelska i heroiczna postawa. Te same wymagania stawiali poecie; za jego zadanie uznali walkę za pomocą twórczości literackiej z niesprawiedliwym ustrojem społecznym i politycznym. Żądali od poety potwierdzenia jego postawy obywatelskiej nie tylko przez wymowę jego dzieł, ale także przez poświęcenie własnego życia w obronie słusznej sprawy, czego sami niebawem dowiedli. Szukając dobitnych przykładów męstwa i heroizmu, zwrócili się do rodzimej historii, koncentrując się przeważnie na republikańskim wiecowym ustroju osławionego Nowogrodu i kontynuując tradycje *Wadima Nowogrodzkiego* Kniaźnina i *Marfy-Namiestniczki*... Iwanowa. Sądziło się, iż to właśnie w kierunku tworzenia ustroju republikańskiego zdążać powinna przebudowa starych układów. Stosownego materiału do szerzenia tych idei dostarczała dekabrystom również historia starożytności. Tematy antyczne ujmowali aluzyjnie, a osnute na nich utwory, tak jak i wszystkie pozostałe swoje dzieła, czynili trybuną, z której głosili własne poglądy i zachęcali do czynu. Zastane formy tragedii tyranoburczych wypełniali nową treścią, odmienną interpretacją problemu.

Idee dekabrystowskie w całej pełni przejawiały się w tragedii Wilhelma Küchelbeckera (1797—1846) *Argiwianie* (1822—1823). Wątek jest zupełnie nieskomplikowany. Jedyna to spośród nielicznych sztuka rezygnująca całkowicie z najprostszych nawet perypetii i komplikacji głównej fabuły. Treść jej stanowi spisek obywateli Koryntu przeciwko ich władcy, który naruszając zasady demokracji, sam się koronował, wprowadzając wbrew woli ludu i przyjętym prawom rządu dyktatorskie. Upojony zwycięstwem nad Mykenami i Argosem triumfalnie wkroczył do miasta, otoczył się oddziałem oddanych mu żołnierzy i tylko sobie przypisał sukcesy wojenne, zapominając należycie ocenić tych, którzy się naprawdę do nich przyczynili. Na czele spiskowców staje teść Tymofanesa i jego starszy brat Tymoleon. Tyran, ogarnięty żądzą władzy, nie słucha ostrzeżeń bliskich, na obywateli miasta spadają pierwsze represje. Akcja utworu dzieje się przeważnie na placach i ulicach Koryntu, bierze w niej udział cały lud miasta. W pierwszym akcie wszyscy czekają na przybycie zwycięskich wojsk i ich wodza, przygotowują mu stosowne powitanie. Jeden z przedniejszych obywateli — Satyros, przestrzega jednak przed nadmiernym wychwalaniem Tymofanesa, który już podporządkował sobie wojsko i uczynił zeń własną armię przyboczną. Uczestnicy uroczystości wypowiadają swoje zdanie korespondujące ze słowami Wadima z Kniaźninowskiej tragedii:

6-й гражданин

И пусть еще теперь он чист в душе,
Он стал опасен, он уже злодей.

4-й гражданин

Он презрел строгие законы предков!

Голос в народе

Смерть, смерть мятежнику, тирану смерть!¹

Przyzwyczajeni do rządów demokratycznych obawiają się despotyzmu, który — jak uważają — trzeba stłumić w zarodku. Küchelbecker wyraża myśl podobną do przesłania *Wadima Nowogrodzkiego*, że oskarżać należy nie samych tyranów, ale jedynowładztwo jako takie. Z biegiem czasu może ono przekształcić w despotę nawet najbardziej łagodnego człowieka, a takim był przedtem Tymofanes. Świadomi są tego wszyscy obywatele Koryntu, ci zaś, którzy stają w obronie władcy, niebawem będą mogli się przekonać o swoim błędzie. Zadaniem przywódców buntu jest wyjawienie ludowi celowości i słuszności natychmiastowej walki. Tragedię wypełniają przeto charakterystyczne dla utworów dekabrystowskich hasła. Przewija się również głoszona przez osiemnastowieczny „wysoki” dramat myśl o dominacji obowiązku obywatelskiego nad uczuciem, choć w *Argiwianach* nie ma takiego wątku, który rozwijałby motyw walki między tymi racjami. Bohaterowie nie przedłożyliby spraw osobistych nad uwolnienie ojczyzny od tyrana. Tak ich poeta kreuje. Żona i brat Tymofanesa wiedzą, co go czeka, jedynym podjętym przez nich krokiem jest ostrzeżenie i prośba, aby zostawił miasto i udał się na wygnanie. Lud popiera spisek i Tymofanes, uosabiający despotyczne rządy, zostaje zabity.

W czasie trwania akcji pada wiele haseł, ostrzeżeń, nawoływań do czynu, żarliwych zapewnień o słuszności sprawy. Nie wiążą się jednak z nimi, jak było dotąd, wywody pouczające, sentencje i maksymy życiowe. Są to fragmenty o charakterze agitacyjnym, na ich oddziaływanie liczyli dekabryści. Wypowiedziane zostały przez poetę z wielką pasją, co wpływa na patos i wzniosłość tragedii. Głosi je przede wszystkim Tymoleon, który staje na czele spisku w końcowej jego fazie:

Коринф в цепях — расторгнем эти цепи!
[.]
Готов мятеж народных, шумных сил;
Весь город только знака ждет и вспыхнет;
И днесь, пока в гражданах гнев не стихнет
[.]
Днесь, днесь еще мы поведем их в бой!
Царем узрело утро Тимофана,

¹ Tekst cytuje się według wydania: В. К. Кюхельбекер: *Избранные произведения в двух томах*. Т. 2. Подг. текста и прим. Н. В. Королева. Москва—Ленинград 1967, s. 188.

Пусть вечер зрит падение тирана!
[.]
Вас ждет оружие в доме моем!
Воздвигнем волны спящего народа,
И да воскреснет ныне же свобода!

(220—231)

Fragmenty te brzmią niemal identycznie jak hasła zawarte w utworach pozostałych dekabrystów, zwłaszcza Rylejewa (poemat *Nalewajko*), oraz w wierszach wolnościowych Puszkina, za które został zesłany na południe Rosji.

Wielkim nowatorstwem *Argivian* było wtajemniczenie w przebieg walki z tyranią wszystkich obywateli miasta. Przywódcy buntu dzielą się swoimi obawami, zamiarami i decyzjami z tłumnie wyległymi z domów ludźmi. Do tej pory rozprawa z despotą ograniczała się do pałacowych spisków przygotowanych przez nieliczne wybrane osoby, o ludzi jedynie wspomniano lub się nań powoływano. Pewien wyjątek stanowić może *Dymitr Samozwaniec* Narieźnego. Küchelbecker celowo osadza miejsce akcji w kraju o ustroju demokratycznym, gdzie panuje zgodność interesów całego narodu, nie wyłączając i tych, którzy mu przewodzą. Dekabryści wszakże niewielkie pokładali nadzieje w ludzie Rosji. Wierzyli głęboko, iż wszystkich przemian dokonać może dobrze zorganizowana grupa światłej szlachty, i na to liczyli, stając do nierównej walki. W pojmowaniu roli narodu nie posunęli się dalej od swych oświeceniowych nauczycieli. Wielkim ich osiągnięciem było uzasadnienie konieczności zbrojnego wystąpienia, jednak bez opierania się na masach, o których wspominali w swoich dziełach.

Niepodważalną zasługę Küchelbeckera stanowi pogłębiona motywacja walki z tyranią, zwrócenie uwagi na przyczyny jej powstania i umacniania despotycznych rządów oraz dokładne przedstawienie zawiązywania się spisku i nieuchronności upadku władzy absolutnej. Taki punkt widzenia różni zasadniczo *Argivian* od osiemnastowiecznego typu tragedii tyranoburczej. Odrębność analizowanego dramatu polega na zupełnie nowej, już romantycznej kreacji postaci, na zastosowaniu innego wiersza, odmiennym spojrzeniu na problem tragizmu, który dotyka tu zarówno cały lud (koryncki i podbity naród argiwski), jak i działających w jego imieniu bohaterów. Tragizm kryje się również w wewnętrznych sprzecznościach postaci głównych, przeżywających nie tylko ogólnonarodowy dramat, ale osobiste rozterki i niezadowolenie właściwe bohaterom romantycznym, odnoszące się w równym stopniu do spraw świata otaczającego, jak i problemów rodzinnych. Rozgrywa się bowiem w *Argivianach* wielka tragedia rodzinna, która dotyka braci, ich matki, żony i teścia Tymofanasa.

Küchelbecker obdarza nową rolą chór, który recytuje tu duże partie tekstu. Nie jest on tylko i wyłącznie obiektywnym komentatorem zdarzeń, jak działo się to do tej pory, lecz — jak w wielu dramatach starożytnych — bierze aktywny udział w akcji, a uczestniczące w nim postacie prowadzą dialog z osobami dramatu. Na treść wystąpień chóralnych składają się rozliczne dygresje, dla których punktem odniesienia są dziejące się w sztuce wypadki. Chór wypowiada się też na temat przyszłości Koryntu, losu Tymofanesa i spiskowców. To nie przypadek, że składa się on z Argiwian oplakujących w pieśni losy ich podbitego narodu i nazywających przygotowany zamach na życie tyrana uroczystością ku czci ich poległych i upokorzonych rodaków.

Analizowana tragedia choć przestrzega reguły trzech jedności, jej związku z nowym typem dramatu nie da się zakwestionować. Nie polega on jedynie na wyrażaniu idei dekabrystowskich. Przejawia się w całej pełni w budowie utworu — składającego się z dwu płaszczyzn reprezentujących dwa światy. W jednym działają ludzie, w drugim bóstwa wspomagane przez chór. Ów drugi świat to treść wypełniająca czas między trzecim a czwartym aktem. Określony został przez poetę mianem „międzyakcji” (междудействие). Uczestniczy w nim zstępująca z obłoków Afrodyta, której towarzyszą boginie czasu Ory. W tym krótkim fragmencie dramatu roztacza autor wizję nowego świata, krainy wiecznej szczęśliwości, bez tyranii, bogatej, wolnej, gdzie panuje pokój i wieczny ład. W lakonicznym, ale wymownym opisie tej utopii uwagę przyciąga niezwykłość obrazów poetyckich, metafor, piękno i sugestywność języka.

Argiwianie to tragedia, w której przejawia się nie wypowiedziana do końca inwencja twórcza Küchelbeckera. On jedyny w literaturze rosyjskiej tego czasu potrafił zrozumieć i w pełni docenić wielkość antycznego dramatu oraz wyzyskać jego możliwości do wyrażenia ponadczasowej idei. Klasycyści naśladowując piękno tragedii starożytnych, stworzyli wzór gatunku oparty na nienaruszalnych regułach, które stawały się z czasem coraz bardziej krępujące. Küchelbecker natomiast dostrzegł w tragedii antyku przejaw wolności i swobody twórczej, tak bardzo cenionej przez romantyków i stanowiącej istotę ich programu literacko-estetycznego. *Argiwian* zaliczamy do tragedii otwierających przed tym gatunkiem dramatu nowe możliwości oraz — ze względu na swą budowę, zawartość treściową i przesłanie ideowe — poprzedzających dramaturgię Puszkiniowską.

Wśród związanych z ruchem dekabrystowskim poetów na uwagę zasługuje Fiodor Glinka (1786—1880), który dla odmiany sięgnął do historii starożytnego Rzymu, tam szukając przykładów walki z tyranią, będącej ważnym tematem całej poezji dekabrystowskiej. Niestety, Glinka nie zrealizował swoich zamierzeń i pozostawił jedynie lakoniczny zapis planowanej tragedii, którą zatytułował *Farsalia* (1818). Miała ona traktować o spisku Katona na życie cesarza Rzymu. Przytoczony fragment mowy bohatera skierowanej do jego

towarzyszy nawołuje ich do walki z despotyzmem. Wspólnicy radzą mu udać się do świątyni Jupitera i posłuchać w tej sprawie wyroczni. Odpowiedź Katona jest charakterystyczna dla podobnego typu bohatera i wielce znacząca dla sensu dzieła. Mówi on, że prawdziwy obywatel i syn ojczyzny sam powinien wiedzieć, co czynić. Każdy człowiek rodzi się wolny, a walkę o swą niezależność ma we krwi. Dramat zapowiadał się interesująco, zważywszy fakt, że poeta proponuje nowy rodzaj wiersza, stosowany też we wcześniejszej swojej, również nie dokończonej, a raczej tylko rozpoczętej tragedii. W naskicowanym schemacie zapowiada walkę z tyranią i ucieleśniającym ją władcą, który podbił jakiś bliżej przez autora nie określony kraj i zakochał się w jednej z kobiet ujarzmionego narodu. Zarys zdarzeń — nienowyy, znamy z wielu tragedii, za to ciekawa jest romantyczna oprawa i atmosfera pierwszych scen. Glinka zaprezentował urywek przemowy zapewne bohatera głównego, który pod osłoną nocy spotyka się z przyjaciółmi, aby skłonić ich do stawienia czoła tyranowi. Warto przytoczyć niewielki choćby cytat z pozostawionych przez Glinkę części nie dokończonego dzieła. Godny podkreślenia jest specyficzny rytm wiersza:

Друзья! Уклоняясь от злобы врагов,
К свиданью полночный назначил я час;
Тепер все спокойно, все предано сну;
Тиранство, на лоне утех, на цветах,
[.]
И рабство, во прахе под тяжким ярмом, —
Спят крепко!... Не спит лишь к отчизне любовь!
Она не смыкает слезящих очей:
Скитаясь по дебрям, при бледной луне,
Рыданьем тревожит полуночный час
И будит свободу от смертного сна.²

Pejzaż księżycowej nocy, charakterystyczne określenia i metafory od razu wprowadzają odbiorcę w romantyczny klimat utworu. Jego związki z ideologią dekabrystowską sugeruje położenie nacisku na słowa: tyrania, niewola, miłość do ojczyzny, zwłaszcza zaś uosobienie błędzącej po lasach w mroku nocy i zanoszącej się od płaczu — ojczyzny. Metafora tego typu przyczynia się do uwznioślenia problemu walki o wolność, jak również potęguje tragizm sytuacji, w jakiej znalazł się kraj. Już po lekturze tego niewielkiego fragmentu można zorientować się, że grupka spotykających się przyjaciół jest osamotniona,

² Ф. И. Глинка: *Опыты двух трагических явлений в стихах без рифмы*. В: *Стихотворная трагедия конца XVIII — начала XIX века*. Вступ. ст. и прим. В. А. Бочкарев. Москва—Ленинград 1964, s. 140.

a zatem zmuszona działać tajnie i czujnie. Nietrudno odnaleźć podobne sytuacje w twórczości wszystkich dekabrystów. Bohaterowie ich dzieł przeważnie wymykają się ukradkiem na tajne nocne zebrania, aby w gronie najbliższych i najwierniejszych towarzyszy móc swobodnie omówić plan działania, odkryć duszę, wylać z siebie gorycz niewoli. Za przykład mogą posłużyć dzieła Rylejewa, przede wszystkim poematy *Wojnarowski* i *Nalewajko*. Zarówno dla Glinki, Küchelbeckera, jak i dla pozostałych tworzących dekabrystów wolność jest tematem i zarazem bohaterem ich dzieł. Szerokie jej rozumienie, uwznioślenie jej idei, patos, z jakim mówili o miłości do ojczyzny, wszystko to wpływa na specyfikę twórczości dekabrystowskiej, na charakterystyczny jej nastrój i klimat. Łatwo wyczuwa się swego rodzaju napięcie wynikające z oczekiwania na decydujący moment, którego nieuchronne nadejście było stale opisywane. Autorzy przelewali na bohaterów tragedii swoją nadzieję na rychłe i radykalne przemiany polityczne. Ta atmosfera nadciągającej burzy stanowi o pięknie i odmienności dorobku literackiego pierwszych rosyjskich szlacheckich rewolucjonistów.

Z burzą w przyrodzie Glinka łączy przełomowe wydarzenia w swojej, już tym razem zakończonej, wcześniejszej tragedii *Welzen albo Holandia wyzwolona* (1808). To sztuka, w której przed pojawieniem się *Argiwian...* idea dekabrystowska wycisnęła najwyraźniejsze piętno. Mamy tu na myśli naturalnie tylko dramaturgię. Glinka prezentuje w *Welzenie...* takie samo podejście do opisywanych problemów, jakie potem zastosuje w omówionych już próbach dwóch nie dokończonych tragedii. Sugeruje to podobna leksyka, metaforyka i symbolika. Tutaj też akcentuje pisarz przez rozstrzelony druk wyrazy mówiące o tyranii i niewoli, którą symbolizują u niego, podobnie jak u wszystkich dekabrystów, łańcuchy i kajdany. Autor wykorzystuje tradycyjny schemat wątku i układ postaci. Bohater główny Welzen — żarliwy obrońca wolności — dąży do wyswobodzenia ojczyzny spod panowania Saksończyków i stojącego na ich czele tyrana, który zagarnął tron holenderski Floransa. Welzen nakłania tak samo czujących jak on ludzi do walki, pokonuje wroga, uwalnia z lochów swoją żonę i syna oraz prawowitego następcę tronu, okrzykniętego wkrótce nowym władcą. Postępowa treść przemówień postaci pozytywnych i przebieg zdarzeń sugerowały raczej bardziej radykalne zakończenie. Glinka jednak okazał się w swoich poglądach umiarkowany.

O nowatorstwie omówionych tragedii decyduje nie tylko ich związek z ideologią dekabrystowską i szerzenie popularyzowanych przez postępowych pisarzy tych czasów haseł, lecz głównie przejęcie od powstającego wówczas romantyzmu elementów nowej metody kreacji rzeczywistości, wyraźnie widoczne w dramatach Narieźnego, Ozierowa, Glinki i Küchelbeckera. Choć nie zrywają radykalnie z podstawowymi zasadami klasycystycznymi, niemniej nie możemy ich zdecydowanie zakwalifikować do tradycyjnego

typu tragedii. Jeśli wziąć pod uwagę nawet wymagane trzy jedności, trzeba stwierdzić, że jedynie czas akcji przetrwał zupełnie nie naruszony, czego nie da się powiedzieć o jedności akcji, nie wspominając o miejscu.

Niemal całkowicie odmienny rodzaj fabuły wprowadza w *Dymitrze Samozwańcu* Narieźny. Wątek główny to spisek bojarów przeciw tyranowi. Pisarz wszakże nie skupia się na nim cały czas, jak uczynił to Sumarokow w swojej tragedii na ten temat. Wydarzenia bardzo często schodzą u Narieźnego na dalszy plan i choć są z wątkiem głównym połączone, to niewielki nań mają wpływ. Zdarzenia rozgałęziają się i dotyczą zwykle przeszłości bohaterów; niekiedy wprowadza się nowe postacie i z nimi związane przygody. Autor ma w tym swój cel, którego realizacja wymagała odeń przełamania schematu. Chciał szerzej i głębiej uzasadnić postępowanie bohaterów, przyjrzeć się bliżej problemowi despotyzmu, zwłaszcza jego źródłom, umotywować postawę Dymitra i wskazać na złożoność zagadnienia tragizmu. Wątek skrzywdzonej przez żołnierzy Samozwańca córki bojara Tutczewa nie ma związku z przygotowywanym zamachem, nie odgrywa roli decydującej w wypadkach, pokazuje za to skutki tyranii i buduje warstwę tragiczną utworu. Matka z córką składają wizytę carowej, wzmagając jej nienawiść do zdradzającego ją małżonka. Maryna opuszcza Moskwę.

Kolejny wątek łączy się z sylwetką Basmanowa i sięga przeszłości. Motywuje zemstę tego człowieka na carycy, którą niegdyś kochał, przebywając na dworze wojewody Mniszcha jako paź. Został wówczas odrzucony przez Marynę. Wtajemniczony w przeszłość Basmanowa widz zaczyna rozumieć niejasne na początku dramatu pobudki działania tej zagadkowej postaci. Można powiedzieć, iż na równi z wątkiem głównym rozwija się i z nim przeplata opowieść o młodości Dymitra. Na placu przed pałacem pojawia się na początku akcji postać tajemniczego żebraka, który pragnie rozmowy z carem. Władca rozpoznaje swojego ojca, kiedyś przez niego wygnanego z domu, obrabowanego i zmuszonego do tułaczki. Zaniepokojony zdemaskowaniem przygotowuje dla ojca truciznę. Ten zaś ją wypija wtedy, gdy tłum sprawujący sąd nad jego synem pozwala mu wykonać wyrok. Starzec zabija Dymitra i wychyla zatruty puchar.

Narieźny komplikuje i gmatwa perypetie bohaterów przez zagłębianie się w dziejach ich życia, wprowadza do dramatu tajemnicze postacie, odtworzając ich przygody i w ten sposób poszerzając zasięg zła, którego przyczyną był zawsze Dymitr Samozwaniec. Wszystkie osoby w mniejszym lub większym stopniu uzależnione są i skrzywdzone przez tyrana, każda z nich przeżywa w dramacie swoją tragedię. Złożoność intrygi zbliża sztukę Narieźnego do dramaturgii niemieckiej, zwłaszcza *Zbójców* Schillera. Z romantyzmem łączy ją zauważalna wyraźnie fragmentaryczność zdarzeń, brak zdecydowanego zakończenia oddzielnych wątków, tajemniczość i zagadkowość działań niektórych postaci, kontrastowość w zestawieniu różnych przygód

bohaterów, nie wyjaśnione do końca okoliczności i motywy ich postępowania, co przejawia się szczególnie w relacji o zbójckiej szajce, której przewodzi Dymitr, oraz ucieczce carycy. Są to, jak na tragedię klasycystyczną, daleko idące zmiany fabularne, u innych dramaturgów w takiej skali nie spotykane. U Iwanowa w *Marfie-Namiestniczce...* występuje wiele tajemniczych zdarzeń, wyjaśnionych potem w finale, i wiele komplikacji w przebiegu akcji, ale nie wpływają one w tak znaczący sposób na wątek główny jak w wypadku *Dymitra Samozwańca*. Zagadkowa jest postać żyjącego w samotnej celi starca — przybranego ojca Marfy Boreckiej. W sztuce Iwanowa on jeden zna tajemnicę rodzinną i historię, która przed laty rozegrała się w Nowogrodzie podczas pierwszej w nim wizyty Iwana Groźnego. Wyjawia ją carowi w końcowej scenie, mącąc radość zwycięstwa nad nowogrodzianami. Triumf władcy zostaje okupiony śmiercią jego syna, o którego istnieniu wiedział i którego pragnął poznać podczas uroczystości powitalnych.

Wątków ubocznych nie ma w *Welenie...* Glinki, ale istnieją w tej tragedii liczne powikłania akcji i niespodzianki o charakterze romantycznym. Drogę do zwycięstwa głównego bohatera komplikuje porwanie przez Floransa jego żony i syna i uwięzienie ich w lochach znajdujących się w gęstych lasach otaczających mroczny zamek, gdzie rezyduje tyran z Saksonii. Zadaniem Welzena okazuje się jeszcze zbadanie tajemniczych okoliczności zaginięcia następcy tronu Edgara — syna byłego władcy Holandii, podstępnie zwabionego w pułapkę i otrutego przez Floransa. Dramat obfituje w romantyczne zagadkowe wydarzenia, tworzy specyficzną atmosferę znaną z późniejszych dzieł, których akcja rozgrywa się w egzotycznej scenerii i w nie wyjaśnionych do końca okolicznościach, prowokujących czytelnika do zastanowienia się i próby konfrontacji z innymi utworami o podobnej tematyce. Florans napada na położony nad morzem zamek Welzena, pustoszy go i podpala, a jego żołnierze gonią Godmilę z dzieckiem, porywają i wsadzają do łodzi, którą odpływa w niewiadomym kierunku. Welzen wędruje po ostępach leśnych w poszukiwaniu rodziny, odpiera ataki czających się za drzewami wrogów. Wszystkie te zdarzenia przypominają sytuację z powieści poetyckich i poematów o romantycznych mścicielach. Choć w *Welenie...* opisane są pejzaże północy, nasuwają się skojarzenia z *Fontanną Bachczyseraju* Puszkina, co potwierdza dodatkowo uczucie Floransa do Godmili. Jak chan Girej kocha on namiętnie żonę Welzena i gotów jest poświęcić dla niej nawet tron. W razie niepowodzenia zapowiada zemstę tak samo silną jak jego miłość:

Коль не пленит рабы ни скипетр мой, ни трон,
То пусть услышу здесь ее смертельный стон!
[.]
Изчезнет страсть моя с ее уничтоженьем...

С ней вместе погребу несчастную любовь;
Утехой будет мне: война, мечи и кровь.

Odtrącony zamierza rzucić się w wir wojen, w przelewie krwi szukając zapomnienia, podobnie jak późniejszy Puszkowski Girej, którego odmieniłoby jedynie spełnienie miłości. I Florans całkowicie przeobraża się w chwilach, kiedy myśli o Godmili i podąża na spotkanie z nią. Nie brakuje w tragedii Glinki scen melodramatycznych, jak np. rozdzielenie bohaterki z synem czy lamenty jej ojca, który jednak potem demonstruje zupełnie inną postawę, odbijając wnuka z rąk Floransowego zausznika. Jak prawdziwy romantyczny mściciel napada na Edwalda, kryjącego się w cieniu skały, zabiera dziecko, ale wrogowi daruje życie, przejawiając w tym momencie znów sentymentalne skłonności. Sceny finałowe kładą kres wszystkim niespodziankom.

Swoistym manifestem przeciwko krępującej swobodę twórczą jedności akcji było nie tylko zawikłanie fabuły i wzbogacenie jej dodatkowymi motywami licznych przygód bohaterów, lecz bywał to również specyficzny układ fabularny prostego wątku, jaki reprezentuje np. *Krwawa noc...* Narieźnego. Wspominaliśmy wcześniej, że tragedia owa zbudowana jest z czterech scen, a nie z wymaganych pięciu aktów. Nie wykazuje też konsekwencji dramaturgicznej opierającej się na zasadzie, że jedno wydarzenie rodzi drugie, którego wynikiem jest trzecie i tak dalej. Występuje tu konsekwencja innego rodzaju. Wszystkie epizody są efektem skłócenia i zamętu, jaki panuje w Tebach. Pojedynek braci nie jest sprowokowany i umotywowany zwycięstwem Argiwian, którzy nie przekroczyli murów miasta. Do jego zguby przyczyni się w równym stopniu co wojna — panowanie Kreona. Cztery sceny stanowią oddzielne fragmenty, wycinki z dotkniętego nieszczęściem grodu, cztery drastyczne obrazy spustoszenia spowodowanego niezgodą i rozdarciem wewnętrznym królewskiej rodziny. Narieźny celowo nie akcentuje niczyjego zwycięstwa, co symbolizuje fakt niepotrzebnego pojedynku Eteoklesa z Polineksesem. Wszyscy są tu zwyciężeni i zniszczeni, nawet ci, którzy pozostali przy życiu — słabi i samotni. Tradycyjny porządek fabularny został w *Krwawej nocy...* całkowicie naruszony. Sceny symbolizują tu nie ład i porządek, lecz upadek miasta, odzwierciedlają destrukcję, nieład, dysharmonię, burząc w ten sposób odwieczne reguły tragedii dążącej do odtwarzania piękna natury, a nawet upiększania jej i udoskonalania za pomocą zharmonizowania formy i treści dzieła, które miało stać się w ten sposób skończonym pod każdym względem ideałem. *Krwawa noc...* ma kompozycję otwartą, a brak tradycyjnego ułożenia fabuły nie ujmuje nic z jej wartości i nie osłabia tragizmu. Nie pozwala tu o nim zapomnieć żadne zdarzenie. Każde coraz bardziej potęguje grozę sytuacji, dramat postaci nie będących w stanie się porozumieć nawet

w obliczu całkowitej zagłady, która stanowi w utworze podstawę owego tragizmu. Dzieło Narieźnego odbieramy jako nową koncepcję ujęcia odwiecznych problemów i tematów, na które pisarz patrzy przez pryzmat innej już estetyki. Tak jak romantycy zwraca uwagę na to, co zdeformowane, zburzone, kontrastujące i odmienne, wyróżniające się w otaczającym świecie, tajemnicze i zagadkowe. Klasycystów urzeekało to, co było w naturze odzwierciedleniem ładu i piękna, romantyków zaś — co odbijało panujący w świecie chaos. Tragedia Narieźnego jest pierwszym w dramaturgii rosyjskiej poważniejszym przejawem nadciągającego romantyzmu.

Nietypowy układ zdarzeń charakteryzuje również *Argiwian...* Polega on na dwupłaszczyznowym ujęciu fabuły, które w całej pełni ujawni się dopiero w romantycznym dramacie Küchelbeckera *Iżorski*. Paralelnie do wydarzeń związanych ze spiskiem na życie Tymofanesa chór Argiwian przypomina przebieg klęski ich państwa, a w czasie między trzecim i czwartym aktem występuje Afrodyta z Orami. Jej wystąpienie nie ma jednak decydującego wpływu na przebieg akcji, jak zaznaczyliśmy wcześniej, wyraża tylko myśli o nowym, odrodzonym świecie, tworzy obraz idealnej przyszłości, jaka może czekać Korynt po uwolnieniu się od tyrana. Afrodyta spogląda na wszystkie wydarzenia dramatu z góry, z dystansu obserwuje i komentuje działalność ludzi. Chór wskrzesza pamięć o tym, co rozegrało się przed akcją dramatu. Są więc w tragedii Küchelbeckera jakby trzy wątki, które na początku istnieją niezależnie od siebie. Zwyciężeni Argiwiowie oplakują los ojczyzny i z wielką uwagą śledzą poczynania mieszkańców Koryntu, ale odnoszą się do nich z pozycji pokonanych i obcych duchowo ludzi. Dopiero z chwilą wejścia spisku w decydującą fazę nabierają zaufania do korynckiego ludu i wyrażają wiarę w dobre intencje przywódców buntu. Teraz wszystkich łączy wspólny cel, pozbycie się tyrana przyniesie wolność Koryntowi i podbiteму państwu Argiwian i Mykeńczyków. W tym też momencie poeta wprowadza boginie i przywołuje w ich wypowiedziach obrazy szczęśliwej przyszłości. Obie płaszczyzny i trzy wątki symbolizujące przeszłość, teraźniejszość i przyszłość stają się jednością. Osobliwa to kompozycja, choć nie naruszająca zdecydowanie jedności akcji, odnawiająca ją raczej. Küchelbecker wykorzystał na swój własny sposób rolę chóru i bóstw — odebrał bogom prawo ingerencji w działania ludzi, a pozostawił snucie przepowiedni i wizji przyszłości. Chór natomiast „zmusił” do aktywnego uczestnictwa w akcji dramatu. Powstaje przez to całkowicie odmienny wariant tragedii klasycystycznego pochodzenia, dzieło o romantycznym kolorycie, dekabrystowskiej idei, po nowemu wyzyskujące starożytne wątki i monumentalność teatru antycznego.

Wpływ tendencji romantycznych przejawiał się najbardziej w kreacji postaci. Wzrasta popularność heroicznych bohaterów, zdolnych do poświęceń dla innych. W tragediach patriotycznych występują przeważnie osoby biorące udział w wielkich zrywach zbrojnych (sztuki o Pożarskim, Dymitrze

Dońskim). Literatura dekabrystowska lansuje silną osobowość, dobrego przywódcę, agitatora i prawdziwego obywatela zdolnego do ofiar. Taki jest Tymoleon z *Argiwian...*, Dymitr Doński, Welzen i postacie poznane z krótkich fragmentów nie dokończonych tragedii Glinki. Nieprzeciętne cechy ich charakteru sprawiają, iż w krótkim czasie zaczną oni wybijać się ponad tłum, górować nad nim, co ostatecznie spowoduje ich osamotnienie i niezrozumienie przez otoczenie. Bohater walczy w interesie wszystkich, nie zawsze wszakże jego zasługi są należycie oceniane. Musi pokonać bierność i opór ludzi, by nakłonić ich do wystąpienia dla wspólnego dobra.

Na podjęcie samotnej walki z wrogiem jest skazany Dymitr Doński, gdyż w ostatniej chwili opuszcza go większość bojarów ze swoimi wojskami. Stało się to w wyniku sporów, których przyczyną była różnica zdań co do układów z przeciwnikiem. Bezpośrednim jednak powodem niezgody stała się rywalizacja Dymitra z księciem Twerskim o rękę Ksenii, która zjechała do obozu wziąć ślub z księciem, by dodać żołnierzom otuchy do walki. Zakochana jest w Dońskim, który nie zamierza jej ustąpić rywalowi. Twerski namawia dowódców do zaniechania bitwy i ułożenia się z wrogiem. Zanim dojdzie do zmiany zdania, bohater zostaje sam i boleśnie tę samotność odczuwa. Snując refleksje, wyraża gorycz rozczarowania, pogrąża się w zadumie nad sensem życia, miłością, i przyjaźnią. Nie załamuje się jednak, lecz stara udowodnić, że gardzi życiem i wyruszy w bój, choć jest z góry skazany na klęskę i śmierć. Nie przeraża to go, okupi swą samotność sławą, padnie z honorem w nierównej walce.

Osamotnienie przeżywa też Agamemnon z *Polikseny*. Stają przeciwko niemu wszyscy wodzowie, domagają się ofiary Priamowej córki. Nieugięty Agamemnon nie baczy na nic, sam chce stawić czoła przeciwnikom. Z garstką oddanych żołnierzy zamierza znów przelać grecką krew w imię słusznej sprawy. W rysunku takiego modelu postaci zauważa się charakterystyczną przyszlą romantyczną kontrastowość. Chwila słabości, zamyślenia, może nawet załamania szybko przemienia się i u Dymitra, i u Agamemnona w siłę i niezłomne postanowienie przeciwstawienia się trudnościom. Są to już jednostki nieprzeciętne i niezwykle, wyraźnie odcinające się od innych postaci. Antycypują pod tym względem romantycznych indywidualistów, choć jeszcze łączą ich z przeciętnymi ludźmi silne więzy. Dowodzi tego przykład Tymoleona i Welzena. Pierwszy często kontaktuje się z obywatelami Koryntu, zależy mu na ich zdaniu, sam nie decyduje się podjąć rozstrzygających kroków. Podobnie czyni Welzen, ale w jego kreacji stopniowo ujawnia się już dystans, który dzieli go od tłumu. Na wiadomość, że nie wszyscy chcą walczyć z Floransem, którego się boją, odpowiada:

Наш долг — оковы рвать; лить слезы — часть рабов.
Не плакать, не стенать, но действовать нам должно...

Obawiających się zbrojnego wystąpienia Welzen nazwał niewolnikami zdolnymi jedynie do narzekania. Bohater z ironią i odważnie twierdzi, że niepotrzebni są ojczyźnie tarzający się przed tyranem na kolanach poddani. Zastanawiając się nad sytuacją, Welzen szuka głębszych przyczyn ludzkiego postępowania i motywacji swojego zachowania. Dochodzi, jak każdy romantyczny bohater, do wniosku, że dzieli go od innych przepaść nie do przebycia. Nie rezygnuje wszakże z zamierzonych działań, gardząc biernym tłumem.

Związane z tymi okolicznościami monologi głównych postaci stają się pewną prawidłowością w tragediach początku XIX wieku — załączkami charakterystycznej w kształtowaniu bohaterów romantycznych spowiedzi, w której mówią oni o swoich rozterkach, wątpliwościach i odczuciach z okresu wczesnej młodości. Oceniają otaczający świat, zastanawiając się nad własną osobowością, analizując zachodzące w niej w ciągu lat zmiany. Przyznają się zwykle do błędów, poddają krytyce namiętności, najczęściej wszakże wyrażają swoje rozczarowanie, znużenie, rozwiane złudzenia i niezadowolenie z istniejącej rzeczywistości. Konfrontują z nią swoje ideały i cierpią z powodu niemożności ich realizacji. To bezpośrednia przyczyna izolacji bohatera romantycznego i pogrążenia się w świecie marzeń o lepszym życiu. Taki właśnie jest już Welzen, który unikając towarzystwa ludzi, ucieka na łono przyrody, aby tam w samotności i spokoju rozmyślać o zmaganiach z losem. Błądząc po gęstych lasach i podziwiając niedostępne góry, Welzen zwraca się w swojej samotności do sił przyrody, ale i tu odpowiada mu tylko echo:

О, страшный грозный рок! о, гневны небеса!
Долины мрачные! безмолвные леса!
Стенаньям горестным супруга вы внемлите
[.]
Но тщетно в горести природу вопрошаю;
Природа вся молчит!...

(72)

Oto typowe dla romantyków rozumienie przyrody, często spotykane w ich utworach. Nasuwa się tu przykład dzieł Michała Lermontowa, zwłaszcza jego poematu *Мцыри*. Bohater romantyczny lubi mierzyć się z siłami przyrody, podziwiać je i rozumieć. Pociąga go wielkość i tajemniczość zjawisk natury, z którymi konfrontuje swoje dążenia i ideały. Zdaje sobie sprawę z bezsilności człowieka i jego niemocy wobec zagadek przyrody, ale się ich nie lęka. Welzen, podobnie jak Jeniec kaukaski Puszkina, siada na skałach i słucha burzy, chce przeniknąć błyskawice i gromy. Wielkość zjawisk natury pomaga ukształtować sylwetkę postaci oraz podkreślić również jej tajemniczość i niezwykłość.

Posępny najczęściej i dziki pejzaż romantyczny harmonizuje z takimi samymi cechami bohatera romantycznego. Oto jak sam siebie charakteryzuje rywal Welzena Florans:

Я свет узрел меж дикого народа,
Где вечно хмурится унылая природа...
Ты знаешь сам, что я средь наших блат в лесах,
Под шумом вечных битв, воспоен на щитах!

(76)

Widać tu zafascynowanie Glinki pejzażem północy występującym w utworach wczesnej fazy romantyzmu, kształtującego swe oblicze pod wpływem mrocznej, „cmentarnej” liryki angielskich poetów. Welzen, Florans i inne osoby z tragedii Glinki należą do grupy bohaterów romantycznych odznaczających się przede wszystkim posępnością, dzikością, nieprzystępnością. Są bardziej skryci niż inni, ponurzy, smętni i szorstcy, cechuje ich większy hart ducha i mają poczucie własnej wielkości. Do tego typu można zaliczyć i Ozierowskiego Fingala, również pochodzącego z dzikiej północy, lecz tworzy on już nieco odmienny rysunek postaci romantycznych. Jest liryczny, melancholijny. W jego kreacji przejawiają się jeszcze oddziaływania sentymentalizmu, które w specyficzny sposób łączą się w tragediach Ozierowa z techniką romantycznego modelowania postaci.

Fingal — z jednej strony nieugięty, mężny, zahartowany w bojach, nieustraszony, z drugiej zaś — skłonny do rozrzewnienia, uległości. Przypomina momentami zadumanego nad ludzkimi losami młodzieńca z elegii Wasyla Żukowskiego *Cmentarz wiejski* (1802). Występuje nawet bardzo podobna scena, gdy Fingal udaje się na grób brata Moiny, gdzie rozmyśla nad spoczywającymi w ziemi, wspomina bohaterstwo Toskara, wyraża podziw dla jego krótkiego, lecz bogatego życia, mówi o równości wszystkich ludzi w obliczu śmierci. Prosi potem barda o pieśń sławiącą czyny Toskara i żywi nadzieję, że: „Глас мудрого певца могил проходит мглы”. Korespondują z tą wypowiedzią słowa młodzieńca z elegii: „Их сердце милый глас в могиле нашей слышит; / Наш камень гробовой для них одушевлен [...]” Sentymentalnego bohatera utworu Żukowskiego różni od Fingala jedynie nadmierna czułość i łzawość. Bohatera Ozierowa zahartowała surowa przyroda jego rodzinnego kraju i rzemiosło wojenne. Młodzieniec zaś jest delikatny i słaby jak kwiat rosnący w gęstych zaroślach bez promyka słońca, które spali go przy pierwszym z nim kontakcie.

Postacie Ozierowa, choć słabe i niezdeterminowane, wierzą w moc uczuć, które podtrzymują w nich nadzieję i pomagają przetrwać ciężkie chwile. Zdolni do litości, współczucia i wyrozumiałości stają się nam bliżsi niż Welzen, przypominający raczej Byronowski typ posępnego indywidualisty. Edyp, Antygona,

Hekuba czy Poliksena nie są bohaterami zdecydowanie sentymentalnymi, choć cechuje ich większa niż pozostałych romantycznych bohaterów uczuciowość. Przejawia się ona nie tyle w ich nadmiernej czułości, ile przez niespotykaną wierność, stałość, bogactwo przeżyć. Wielkość i odmienność romantyczną tych osobowości tworzy siła ich emocji, natomiast potęgą Welzena polega na jego zdolności do działania, aktywności, potrzebie czynu. Bohaterowie Ozierowa są bierni, zmęczeni przeciwnościami losu i dlatego rezygnują z walki o przetrwanie. Liczą na ratunek innych ludzi, od których się nie izolują, w przeciwieństwie do typowych romantycznych samotników. Otrzymują w końcu pomoc od tych, którzy podobnie jak oni czują i potrafią ocenić ich prawdziwe cnoty.

W przypadku Edypa Ozierow eksponuje jeszcze jedną ważną cechę — przyznanie się do popełnionego błędu i próbę oczyszczenia przez cierpienie i pokutę. Uzewnętrznienie przeżyć przynosi ulgę, pokora zbliża do ludzi, co sprawia, że zblizniają się rany i łagodzi ból. Nie znaczy to, że ów typ postaci nigdy się nie buntuje. Edyp często wyraża swój żal, oskarża los i nawet bogów, którzy uczynili zeń tułacza. Jest to jednak sprzeciw bierny, chwilowy i ograniczający się jedynie do negacji własnych nieszczęść. U innych bohaterów natomiast oznacza nieakceptację całego otaczającego świata, ogólnie przyjętych, uświęconych praw i zasad krępujących swobodę człowieka. Prototypami takich osobowości są Welzen i Dymitr Doński. Nie ma w nich pokory nie tylko dlatego, że nie ma występku. Gdyby go nawet zmuszeni byli popełnić, zapewne sami wymierziliby sobie karę lub bez szemrania przyjęli wyroki innych. Przypomina się tu Byronowski *Giaur*. Samotność i świadomość niezrozumienia przez otoczenie stanowi dla bohatera romantycznego wystarczającą karę za niepokorną i buntowniczą postawę wobec życia. Taka próba ujęcia postaci tragedii zmienia nieco problem tragizmu, który nie zawiera się już tylko w zdarzeniach akcji zmierzających ku katastrofie, ale przejawia się w wewnętrznym świecie jednostki, jej rozdarciu i konflikcie z otaczającą rzeczywistością.

Wszystkim bohaterom romantycznym właściwa jest zdolność do kontemplacji, refleksji, marzenia, zagłębiania się w świat duchowy, analizy uczuć. Zawsze w tragediach występuje moment, kiedy bohaterów czeka decydujące w ich życiu rozstrzygnięcie, zwykle bywa to punkt kulminacyjny akcji. Oceniają wówczas swoje dotychczasowe postępowanie i zastanawiają się nad jego zmianą. Poświęcony temu długi monolog w osiemnastowiecznej tragedii w dziewiętnastowiecznych sztukach zmienia zasadniczo swój kształt artystyczny. Staje się bardziej dojrzały, sięga w głąb duszy. W romantyzmie otrzymał nazwę spowiedzi; wyraża najczęściej niezadowolenie z otaczającej rzeczywistości, pogardę dla przyziemności i małostkowości, rozczarowanie miłością i przyjaźnią. Dotyczył w równym stopniu postaci głównych i drugoplanowych, pozytywnych i negatywnych.

Szczególnie silny ładunek emocjonalny zawierają monologi Dymitra Samozwańca Narieźnego. Kiedy zaczyna tracić władzę, wspomina swoje zdradzieckie podstępny, by zdobyć tron i otoczyć się Polakami broniącymi teraz jego nielegalnych rządów. Przyznaje przed sobą, że nie zależało mu na dobru narodu, jedynie na próżnej sławie, zaszczytach i korzyściach. Był młody i żył marzeniami. Wydawało mu się, że objęcie tronu będzie dla niego pięknym zwycięstwem; nigdy nie sądził, że stanie się tak nieznośnym ciężarem. Walczą w tym człowieku dwie siły. Jedna to resztki sumienia i wspomnienia pogodnego dzieciństwa, początki i zarazem ostatki dobra, które teraz nagle się w nim obudziło, pozwalając krytycznie spojrzeć na siebie. Druga to bestia szarpiąca jego duszę na strzępy, pożerająca go od wewnątrz i stale popychająca do złego. Dominuje nad tą pierwszą. W momencie opamiętania Dymitr stwierdza, że jest sam i nie ma nikogo, kto podałby mu rękę w obliczu nieuchronnej porażki i śmierci, której boi się bezgranicznie. Narieźnemu doskonale udało się pokazać stan ducha człowieka czekającego na śmierć i zdającego sobie sprawę, że nic nie może temu zapobiec.

Wszyscy bohaterowie Narieźnego boją się śmierci. Jest straszna dla każdego, ale nie wszyscy przyjmują ją jednakowo. Eteokles z *Krwawej nocy...* chcąc pokonać strach, przyspiesza pojedynek z bratem, powtarzając stale, iż sam dąży do spełnienia przepowiedni bogów. Ugodzony strzałą nie tyle myśli o śmierci, co zazdrości pozostałemu przy życiu Polinejkesowi. Narieźny zmusza braci do powolnego umierania, celowo eksponując drastyczne momenty. Opisuje szczegółowo ostatnie chwile Polinejka, zwracając uwagę na jego przerażenie:

Я умираю...боги! победитель,
Я умираю! — брат! по крайней мере —
По крайней мере, дай мне руку — обними
Меня — и мы умрем по-братски. Дай
Мне руку, Этеокл — я света боле
Не вижу, — ужас, трепет, страшные
Конвульсии меня терзают; я
Паду...земля кружится подо мною;
Неужели это значит умереть?³

Motywację zachowania bohatera znajdujemy we właściwej człowiekowi próbie rozwiązania zagadki śmierci. Strach nie przeszkadza mu prosić brata o przebaczenie i podanie ręki, której tamten odmawia. Polinejkes postępuje w ostatnich chwilach życia po ludzku i po ludzku boi się umierać. To go różni od Dymitra Samozwańca, który jest przestępcą i boi się umierać obciążony nie

³ В. Т. Нарезный: *Кровавая ночь*. В: *Стихотворная трагедия...*, s. 185.

przebaczonymi winami. Tłąca się w nim jeszcze iskierka człowieczeństwa pobudza go do zastanowienia się nad występnyim życiem. Stawia to go wyżej od mściwego Eteoklesa, odtrącającego rękę brata, zadowolonego, że mógł mu w ostatniej chwili zadać śmiertelny cios. Kona nie wybacząc nikomu i nie prosząc o przebaczenie. Ostatkiem sił wypowiada słowa wściekłości pod adresem tego, kto po nim weźmie berło.

Obrazów tego typu nie spotykamy w tragediach Ozierowa, w których też przewija się motyw śmierci, jak w większości utworów romantycznych poruszających tematy metafizyczne i konfrontujących postawy bohaterów w obliczu wielkich i niepojętych zjawisk. W przeciwieństwie do Narieźnego, specjalizującego się w rysowaniu czarnych charakterów, Ozierow koncentruje uwagę na postaciach ludzi dobrych i szlachetnych, a ich wizerunek kształtuje tak, by uniknąć scen zbyt ostrych i wstrząsających. Emocje czytelnika budzi opisem uczuć pięknych, zachwycających swą łagodnością, delikatnością i liryzmem. Jeśli mówi o śmierci, czyni to tak, aby pominąć negatywne odczucia z nią związane. Edyp szuka w spokoju miejsca, gdzie pozwolono by mu dokonać żywota. Poliksena śmierć traktuje jako zaślubiny z Achillesem — jest to jej spełnienie marzeń o miłości przerwanej nagle zrządzeniem losu. Myślą o śmierci i szybkim złączeniu się z Moirą pociesza się na jej mogile Fingal.

W *Poliksenie* Ozierow zatrzymuje się nieco dłużej na opisie śmierci i związanych z nią okoliczności, ale nie wysuwa na plan pierwszy lęku, który w bohaterach Narieźnego wywołuje tajemnica tamtego świata. Zdążająca na grób Achillesa Poliksena rzuca ostatnie spojrzenie na mury Troi — przeraża ją widok tego miasta, nie chce już patrzeć na gruzy, zgłiszcza i usiane trupami pobojuwisko. Odwraca się i kieruje wzrok ku mogile narzeczonego, widzi jego błądy cień przyzywający ją do siebie. Idzie urzeczona drugim swoim domem, gdzie panuje ład i spokój, którego w życiu ziemskim nie zaznała. Zwraca się przedtem do Greków, że sama sobie chce zadać śmierć, której się nie lęka — siła miłości strach ten w niej pokonuje.

Tragedie Ozierowa reprezentują ten sam kształt preromantyzmu, który przejawiał się w całej pełni w twórczości Wasyla Żukowskiego. Obu poetów zbliża częsty w ich utworach motyw połączenia się z ukochaną osobą w życiu pozagrobowym. Decyzja Polikseny jest zbieżna z zachowaniem Ludmiły z ballady o tym samym tytule. I ona tęskni do zmarłego narzeczonego; w grobie pragnie znaleźć upragniony spokój. Głównie łączy Ozierowa z Żukowskim język ich dzieł cechujący się dbałością o piękno i sugestywność metafory, wyszukaną leksyką, umiejętnością wywołania u odbiorcy niezwykłych wrażeń estetycznych. O podobieństwie ich twórczości stanowią też inne walory: kontemplacyjność, elegijność, liryzm, podkreślanie szczególnej roli uczucia w życiu człowieka.

Przez tragedie często przewija się motyw zemsty. Znany z dramatów osiemnastowiecznych, gdzie pełnił funkcję motywu działania występnych postaci, w okresie późniejszym staje się nicobcy bohaterom pozytywnym.

Zmienia się zakres tego pojęcia, jego motywacja i rola w utworze. Starzec Teodozjusz z dramatu Iwanowa na chwilę zemsty czeka całe życie. Z satysfakcją wybiera najlepszy moment — wyjawia Iwanowi Groźnemu tajemnicę wtedy, kiedy ten jest uradowany zwycięstwem nad nowogrodzianami. Teraz triumf święci Teodozjusz, mszcząc się za krzywdę własnej córki i wnuka, za nieszczęśliwy los Marfy i jej upokorzonego miasta. Kieruje się pobudkami osobistymi, cieszy go myśl, że mści podniosły nastrój zaborcy. Pragnienie zemsty pielęgnował wiele lat niczym bohater romantyczny. Ze swej celi pustelnika wychodzi nagle i niespodziewanie, stąd finał tragedii zaskakuje i rozszerza się tragiczna warstwa utworu. Daleko mu — co prawda — do typowego, romantycznego mściciela, jakiego znamy z poematów kaukaskich Lermontowa, niemniej jednak wiąże się z jego osobą specyficzny nastrój tajemniczości, właściwy klimatowi dzieł romantycznych. Postępowanie bohatera świadczy o złożoności jego charakteru, a sprzeczności i wahania, które przeżywa, szykując się do odwetu, są dowodem przemian, jakie nastąpiły w jego osobowości po latach przemyśleń i refleksji. W tradycyjnym modelu tragedii charaktery postaci były jednorodne, nie wspomniano o jakichkolwiek zachodzących w nich zmianach. Głębsza motywacja zemsty i jej przebieg ułatwia Iwanowowi uwypuklenie komplikacji w osobowości bohatera i zwrócenie uwagi na rozwój charakteru człowieka. Autor mówi o tym jedynie w sposób opisowy, nie odważa się naruszać zdecydowanie zastanych schematów.

Szerzej nieco ten problem ujmuje Narieźny, w czym pomaga mu rozgałęzienie fabuły i wzajemne powiązania licznych osób dramatu. Pragnienie zemsty kieruje tu wszystkimi prawie postaciami. W wypadku Basmanowa, doradcy i złego ducha Dymitra, jest jedynym motywem działania. Chce on usunąć cara, aby wziąć odwet na Marynie za to, że odrzuciła go przed laty jako nic nie znaczącego pazia. Zamierza zająć tron, stać się mocarnym i wielkim, by móc swobodnie wykonać zbrodnicze plany. Narieźny wspomina przeszłość Basmanowa i stwierdza, że podobnie jak Samozwaniec był to w młodości zupełnie przyzwoity człowiek. Do zbrodni pchnęła go urażona ambicja. Na Dymitra zgubny wpływ wywarło towarzystwo, w które nieopatrznie wpadł. Rozwijają się w nich najgorsze cechy, a odżywające wspomnienia niczego nie naprawiają, nawet wzmagają chęć odegrania się za nieudane życie. Nie ma w nich skruchy i pragnienia oczyszczenia z win. W zasadzie, jak sugeruje Narieźny, byli to ludzie zawsze źli — ich cechy negatywne drzemały, czekając tylko na odpowiedni bodziec do rozwoju. Stąd dążenie do zemsty, bezpodstawnej, stanowiącej jedyną motywację zbrodniczych instynktów.

Inaczej sprawa przedstawia się z Teodozjuszem, postacią ze wszech miar pozytywną; jego zemsta jest „szlachetna”, nie okupiona zbrodnią, wynika z niepisanych reguł, którymi kierują się również bohaterowie romantyczni. Zemsta jako taka nie jest nigdy uzasadniona, choć postaci tragedii wymieniają zawsze konkretne jej przyczyny. Fingal Ozierowa nie chciał zabić Toskara,

który padł w pojedynku. Toteż zemsta Starna nie ma poważniejszych motywacji, ale dąży on do niej, tłumacząc się bliżej nie określonym obowiązkiem wobec syna, którego zjawą pokazuje mu się stale przed oczami.

W *Welzenie...* Glinki i *Argiwianach* Küchelbeckera wątek ten kształtuje się zupełnie inaczej. Zemsty dokonuje się tu nie z pobudek osobistych, lecz jako karę za zniewolenie i upokorzenie podbitego narodu. Traktowana jest jako konieczny środek zapobiegawczy przed dalszym szerzeniem się tyranii. Łączy się ona w tych tragediach z walką o wolność. Zyskuje więc głębszą motywację. Przygotowując się do decydującej bitwy i zgładzenia despoty, Welzen rysuje w wyobraźni obrazy zniszczeń i zabójstw dokonanych przez Floransa. U zapalczego z natury bohatera romantycznego podobne wspomnienia wzmagały poczucie krzywdy własnej i całego narodu, rodziły chęć natychmiastowej zemsty. Kierujący Welzenem szlachetny zapał kontrastuje z mściwością Floransa, któremu zależy na odwecie za utratę Godmili.

Podobnie jak nieuchronna śmierć pragnienie rewanzu za rzeczywiste lub rzekome krzywdy zmusza bohaterów do swoistego rachunku sumienia. Nie każdy, tak jak nieprzejednany Eteokles, do ostatniego tchnienia miota przekleństwami. Największy nawet przestępca choćby przed samym sobą stara się zdać sprawę z tego, co zamierza zrobić, usprawiedliwić swój czyn. Każdy boi się świadka zdarzenia, działa w ukryciu. Najmniejsze bowiem oskarżenie i posądzenie budzi wyrzuty sumienia, wznaga niepokój. Najgorsza jest walka z samym sobą:

Убить его, убить в пустынной сей стране;
Здесь пусто, мертво все в глубокой тишине;
Свидетелей здесь нет, одно души смущенье
Гласит, что я злодей, свершаю преступленье...
Кровавая луна сокрыла смутный зрак,
Лишь стрелы молнии секут сгущенный мрак...

(102)

Zaufany Floransa musi na jego polecenie zabić syna Welzena. Przegrzając walkę zaborca pragnie w ten sposób wziąć odwet na zwycięzcach. Edwald długo waha się i boi zbrodniczego czynu, walczy z własnym sumieniem. Na miejsce akcji wybiera pustkowie, przyczaja się za skałą, czekając aż księżyc — jedyny świadek i niemy obserwator dziejących się pod osłoną nocy wypadków, ukryje się za chmury. Scena ta kojarzy się z identycznym niemal zdarzeniem z ballady Pawła Katienina *Morderca* (1815). Młody człowiek dokonuje tu zbrodni w księżycową noc. Odtąd księżyc stale będzie niepokoił jego sumienie, aż do chwili, kiedy przyzna się do popełnionego morderstwa. Popularny to motyw w poezji romantycznej, która odzwierciedla nie tylko takie stany człowieka żyjącego w ciągłym kontakcie z przyrodą, poszukującego

w niej odpowiedzi na zagadkę ludzkiego istnienia. Przyroda egzystuje u romantyków swoim tajemnym, wielkim i niepojętym życiem. Człowiek dążył zawsze do przeniknięcia jej i zespolenia z nią, konfrontował swą nicość z jej monumentalnością. Dla romantyków przyroda stała się niewyczerpanym źródłem tematów, pomysłów i obrazów poetyckich. Do niej w pierwszym rzędzie sięgnęli, tworząc w swych dziełach specyficzny nastrój, niepowtarzalną atmosferę fascynującą czytelnika aż po dzień dzisiejszy.

W tragediach dziewiętnastowiecznych właśnie nastrój, bardziej niż jakikolwiek inny element struktury, zwiastował rychłe nadejście estetyki romantycznej. Najwięcej materiału do tego tematu dostarczają utwory Narieźnego, Glinki i Ozierowa. Nastrój strachu, grozy i tajemniczości tworzy swoiste ujęcie motywu śmierci i zemsty, pomaga bohaterom sprecyzować swoje przeczucia, lęki, trwogę, przywidzenia i wyobrażenia. Wielce pomocny w wyrażaniu takich stanów jest dla tragediopisarzy sen — motyw ulubiony i spopularyzowany potem przez romantyków. Szczególną rolę odgrywa on w wypadku kształtowania sylwetki Dymitra Samozwańca. Zatrwożony buntem ludu, spiskiem i niezadowoleniem bliskich mu osób zagłębia się on w swą duszę, stwierdzając z całym przekonaniem, że jest straconym człowiekiem. Dręczony wyrzutami sumienia nie może już zaznać spokoju — trapią go lęki i przywidzenia, jak sam mówi: stado biesów ssie jego serce. Nie odpoczywa nawet we śnie, bo i tu nękają go niesamowite koszmary. Narieźny zdaje szczegółową relację z jego zachowania podczas snu. Dymitr drzemie w fotelu wierząc się i pokrzykując, to śmieje się, to łka i zgrzyta zębami; budzi się w chwilę potem zupełnie zdruzgotany. Na pytanie Basmanowa, obserwującego go podczas drzemki, odpowiada; że nie potrafi opisać wszystkich tych strasznych widziadeł, jakie gnębią go w marach sennych. Jego krzyki przeraziły służbę i skłoniły do opuszczenia komnaty cara. Jeden tylko Basmanow nie uląkł się i spokojnie przeglądał notatki Dymitra.

W niektórych wypadkach sen może odzwierciedlać przeczucia bohaterów i zapowiadać rozstrzygnięcia finałowe. Księżniczka Przedśława z tragedii Ozierowa *Jaropelk i Oleg*, o której rękę rywalizują dwaj bracia, śni, jak zaufany Jaropelka Swenald krwawą ręką ciągnie Olega do grobu. Przedtem pojawia się przed nią dziwny i straszny stwór zasiadający na tronie, ziejący ogniem, z nawisłymi krzaczastymi brwiami i posepnym wzrokiem. Zjawisko to wywodzi się z balladowych opowieści traktujących przeważnie o niesamowitych wydarzeniach.

Mroczny nastrój wywołany złowieszczymi snami często podkreśla w tragediach pejzaż cmentarny i błądzące po mogiłach cienie. W *Fingalu* przed oczami Starna staje mglista sylwetka zmarłego syna, w *Poliksenie* Achilles zza grobu wyciąga rękę i przywołuje narzeczoną. Pojedynek Eteoklesa z bratem odbywa się przy grobie Kadmosa, wokół rozciąga się pole bitwy usiane trupami. Bohaterowie działają najczęściej wieczorem lub nocą przy poświacie

księżycą, tłem pejzażu są cmentarze, gęste bory, niedostępne góry, kraczące kruki, często burza z błyskawicami i gromami, morski sztorm. Wstrząsające wrażenie wywiera pejzaż *Krwawej nocy*... Otwarte szerokie pole, w dali mogiły władców Teb, bliżej ciała poległych w bitwie żołnierzy, na pierwszym planie konający bracia i krążące sępy. U schyłku nocy Antyгона grzebie zwłoki Polinejka. Dramat kończy się lamentem starca nad wspólnym grobem brata i siostry, jego rozpaczą z powodu nieszczęścia, jakie spotkało tebańczyków. Przeróżający ten widok wprowadza w niesamowity, przynębiający nastrój. Podobnie oddziaływają sceny z czwartego aktu *Dymitra Samozwańca*. Car każe wystawić na widok publiczny trumny rodziny Borysa Godunowa, by przekonać lud o zgonie poprzedniego władcy. Rzecz dzieje się nocą, oszołomieni i wystraszeni moskwianie zastanawiają się nad dziwnym postępkiem Dymitra. Zamieszki jednak sięgnęły punktu kulminacyjnego. Ktoś wyrzucił z pałacowego okna carskiego zauszniaka — mnicha Ignacego. Ludzie napadają na polskich żołnierzy. Ksenia Godunowa rozpacza po zabitym narzeczonemu, błąka się między trumnami rodziców. Strażnicy odprowadzają ją do klasztoru, przedzierając się przez rozwścieczony tłum i walczących z sobą żołnierzy. Nastrój ostatnich krwawych scen dramatu wstrząsa i przytłacza — przyczynia się on w głównej mierze do budowania tragicznej warstwy obu sztuk Narieźnego.

Odmienność tonacja i atmosfera cechuje dramaty Ozierowa. Dominującą rolę odgrywają w nich innego rodzaju emocje. Postacie, nawet te występne, nie są tak drapieżne jak Samozwaniec, Basmanow czy Eteokles. Bohaterowie Ozierowa to ludzie szlachetni, a ich wewnętrzne sprzeczności i niezgoda z otaczającą rzeczywistością nie budzą w nich złych instynktów i nie popychają do występków. W większości bierni, zagłębiają się w siebie i w uczuciach szukają wyjścia z impasu. Dlatego też tematem tragedii stają się ich rozmyślenia, marzenia i skargi. One budują nastrój utworu, jakże odmienny od klimatu ostrych dramatów Narieźnego. Tu króluje łagodność, spokój, melancholia. Kontemplacyjne monologi o bezsilności człowieka wobec sił nadprzyrodzonych, o jego osamotnieniu, przemijaniu życia, o niesprawiedliwości losu skłaniają czytelnika do zadumy nad sensem ludzkiego istnienia. W tragediach Ozierowa tonacja taka dominuje nad posępnością, dzikością i grozą, które wprowadzają sny, widzenia i surowy północny pejzaż.

W *Argiwianach* i *Welzenie*... romantyczny nastrój ma jeszcze inny charakter niż w rozpatrzonych wcześniej „wysokich” dramatach. Zostaje wzbogacony w podniosłość właściwą dziełom o tematyce dekabrystowskiej, zapowiadającym nadchodzące wielkie przemiany. Atmosferę wyczekiwania na decydujący moment odczuwa się w przygotowaniach do niego wszystkich bohaterów tragedii. W tym wypadku niezmiernie ważną rolę odgrywa pejzaż. Tragediopisarze dziewiętnastowieczni odnowili zainteresowanie zjawiskiem burzy, która zawsze budziła wiele emocji i była niezwykle częstym elementem składowym

utworów wielu poetów. Romantycy nadali jej w swoich dziełach zupełnie inny sens i całkowicie odmienną interpretację. Potęgowała ona nastrój grozy, wzbudzała strach, ale też pociągała, fascynowała. Dla poety romantycznego była symbolem wielkości i siły, z którą pragnął skonfrontować równie wielkie dążenia i ideały. Dekabryści ujmowali ją jako zwiastuna rychłych przemian społeczno-politycznych w ich kraju i wykorzystywali w celu tworzenia wzniosłego nastroju oczekiwania na rewolucyjne wystąpienie. W *Argiwianach* jej symptomy przeplatają się z różnymi fazami przygotowanego spisku na życie Tymofanesa. Stopniowy przebieg zamachu odzwierciedlają intensywniejsze gromy i błyskawice zwiastujące kulminacyjny punkt. W *Welzenie...* silne porywy wiatru zapowiadają zmiany w przyrodzie i akcji dramatu. Pioruny i błyskawice wzmagają się w chwili, kiedy bohater zbiera wojsko i szykuje się do ataku na tyrana. Przed bitwą piorun uderza w stary dąb, rozwała go na drobne kawałki, symbolizując w ten sposób upadek silnego dotąd despoty. Burza i ulewny deszcz towarzyszą zwycięstwu Welzena.

W tym nie pojętym wówczas do końca monumentalnym zjawisku przyrody widzieli tragediopisarze coś oczyszczającego, wyzwalającego pozytywne emocje, niosącego przemianę na lepsze, odnawiającego i odradzającego. Nieustanny ulewny deszcz zdaje się zmywać wszystko zło, które sprowadzili na Holandię Saksończycy, przynosi ulgę Welzenowi i innym postaciom, kończy tragiczne zdarzenia dramatu.

W tragediach Ozierowa burza nie zapowiada rewolucji, ale jest właśnie momentem ulgi i oczyszczenia. Decyduje o rozstrzygnięciu losów Edypa, kiedy piorun zabija jego prześladowcę Kreona. W *Poliksenie* w chwili śmierci bohaterki przynosi Grekom pomyślne wiatry, aby mogli spokojnie odpłynąć do kraju.

Tradycyjny osiemnastowieczny typ tragedii nie przejawiał szczególnej dbałości o pejzaż i tło do zdarzeń akcji. Tragiczny nastrój tworzyły kolizje związane z przebiegiem głównego konfliktu i wielkie namiętności bohaterów, kształtowane niezależnie od czynników zewnętrznych. Najważniejsze było zachowanie ludzi, ich stanowisko w walce racji rozumu z uczuciem. Z czasem dopiero poetów zaczynają fascynować charaktery, oddziaływanie otoczenia na ich formowanie, jak również rola pejzażu, tła i scenerii. Czynniki te wkrótce zadecydowały o nowatorstwie tragedii i przyczyniły się do jej atrakcyjności. Pozwoliły też uwydatnić wielkość, uniwersalność i ponadczasowość zawartych w niej myśli i problemów, sprzyjały niepowtarzalności i pięknu kształtu artystycznego.

Twórców tragedii, podobnie jak wszystkich romantyków, interesował pejzaż monumentalny, wielka i nieograniczona przestrzeń symbolizująca wieczność poruszanych problemów. Bezkrесny teren stanowi miejsce akcji *Dymitra Dońskiego*. To pole bitwy z namiotami wojowników na pierwszym planie, ze wzgórzami, lasami i rzeką w oddali. W *Krwawej nocy...* pole walki jest

bardziej ponure, eksponuje w nim autor głównie kopce i ciała zabitych. To raczej pobożowisko niż miejsce chwały jak Pole Kulikowe. Inny charakter mają miejsca, które przemierzył Edyp; symbolizują długoletnią tułaczką bohatera, uzasadniają jego postawę, podkreślają zmęczenie i cierpienie.

Specyficzna metaforyka wiązała się w omawianych sztukach z morskim pejzażem. Morze — jak burza — od wieków wywoływało u pisarzy rozmaite skojarzenia. Najczęściej utożsamiano je z życiem ludzkim, samego zaś człowieka ze statkiem, który musi obrać właściwy kierunek, aby dotrzeć do celu. Romantyków urzekała nieograniczona dal morza, jego wielkość i siła — zmagająca się z nimi mały samotny żagiel ginący w potężnych falach (liryka Żukowskiego, Lermontowa). Jednocześnie pragnęli oni zespolić się z jego siłą, wczuć w potęgę, porównać z nią marzenia, wsłuchać w tajemniczy szum fal i zapomnieć o rozterkach. Takie emocje przeżywa Moina z *Fingala*, która chodzi na brzeg snuć wspomnienia i wypatrywać wśród morskich odmętów upragnionego żagla na statku Fingala. Potem opowiada, że czuła się w owych chwilach wolna jak to morze symbolizujące zupełną swobodę i niezależność.

Romantycy szukali takich właśnie pejzaży — o szerokim rozmachu znamionującym wolność. Przy czym fascynowała ich też niedostępność przyrody, jej zagadka, widoki niezwykle, zwłaszcza egzotyczne. W *Fingalu* i *Welzenie...* będzie to pejzaż surowej, chłodnej i posępnej północy; w pierwszej sztuce często przywoływany, w drugiej stanowiący miejsce akcji. Welzen błądzi po nieprzebranych lasach, wśród wysokich ciemnych sosen, gdzie mieszczą się lochy. Jego zamek stoi na wysokiej górze stromo spadającej na brzeg morza. Siedziba wroga to zamek gotycki z licznymi wieżami, ciemny i ponury, otoczony dziko rosnącym sadem, skałami i wąwozami, które prowadzą do zamaskowanych przejść podziemnych. Od czasu do czasu pohukuje puszczyk i przelatuje złowieszczy kruk. Podobne miejsca akcji znajdują się w romantycznych opowieściach Aleksandra Bestużewa-Marlińskiego i poematach Eugeniusza Baratyńskiego.

Wydarzeniom *Welzena...* towarzyszy cały czas muzyka, o czym autor bardzo dokładnie informuje w obszernych didaskaliach. Jej tempo podkreśla dynamikę akcji i wagę niektórych zdarzeń. Nasila się w momentach wyjątkowego napięcia konfliktu i nadchodzącej burzy. Potęguje podniosły nastrój utworu i jego artyzm. Muzyka odgrywa tu rolę bardzo nietypową. Nie milknie ani na chwilę, jedynie cichnie wtedy, kiedy przebieg akcji jest spokojniejszy. Splata się nierozzerwalnie z wszystkimi zdarzeniami dramatu. Nie pełni wyłącznie funkcji dekoracyjnej, jak np. u Ozierowa, który wprowadzi do swoich tragedii sceny baletowe. W *Fingalu* dziewczęta biorące udział w uroczystościach ślubnych tańczą partie baletowe, a stary bard północnych krain śpiewa pieśni o sławie ich rycerzy. Pieśni owe tworzą w dramacie charakterystyczny osjanistyczny koloryt. W *Argivianach* muzyka pojawia się wówczas, gdy poeta ustami Afrodyty mówi o świetlanej przyszłości kraju wyzwolonego spod władzy

tyrana. To najbardziej podniosły fragment tragedii, toteż w didaskaliach autor zaznacza, że orkiestra gra uroczystą symfonię. Następnie słyszymy muzykę dopiero w czasie zabójstwa Tymofanesa. Küchelbecker objaśnia w tekście pobocznym, że ma to być spokojna i tajemnicza melodia, przerywana czasem ostrzejszymi dźwiękami podkreślającymi grozę sytuacji. Tak więc w dziełach Glinki i Küchelbeckera muzyka była traktowana poważnie, nie tylko jako oprawa sceniczna.

Z biegiem lat i nie bez wpływu nowych kierunków literackich tragediopisarze zaczynają przykładąć większą wagę do wizerunku scenicznego swoich sztuk. Wynika to z uświadomienia sobie faktu, iż dramat w tej samej mierze jest dziełem teatralnym, co literackim, że prócz przesłania ideowego i dydaktycznego musi przyciągnąć uwagę widza odpowiednio do treści dopasowaną scenerią. W pierwszych osiemnastowiecznych tragediach nie dbano o to prawie wcale. Kostium, tło, koloryt epoki trzeba było wyluskiwać z treści dramatu. Aktor musiał zatroszczyć się o to, aby wyrecytować wzniosłe i uroczyście poważne wypowiedzi bohaterów.

Klasycystyczny model „wysokiego” dramatu nie zawierał didaskaliów (np. w większości sztuk Racine’a nie ma ani jednej uwagi odautorskiej), toteż wskazówek co do zachowania postaci trzeba było szukać w tekście. Wpisane weń głęboko i przez to mało czytelne powodowały wiele nieścisłości w grze aktorskiej⁴. Koncentracja autorów tragedii na fabule nie pozwalała rozpraszać uwagi czytelnika i widza dodatkowymi elementami w postaci urozmaiceń miejsca akcji czy obszerniejszych uwag na temat zachowania i stroju osób dramatu. Dbalność o „ekonomię”, przejawiająca się w niewielkiej liczbie bohaterów, w skupieniu się na paru najważniejszych zdarzeniach wątku głównego i prawidłowym ich rozczłonkowaniu, uważana była za wyraz mistrzostwa tragediopisarza i świadectwo jego wielkiego poetyckiego talentu. Pogląd ów wylansowany przez klasycystów wyrażano jeszcze w XIX stuleciu. Dlatego też oprócz tragedii o charakterze nowatorskim istniały i takie, które powielały model tradycyjny. Zauważyć to można i w literaturze polskiej, która wydała w pierwszych latach XIX wieku wartościowe pod względem ideowym, zaangażowane politycznie tragedie, nie odzwierciedlające jednak wpływów nowego kierunku literackiego. Franciszek Wężyk pisał jeszcze w 1811 roku w swojej rozprawie *O poezji dramatycznej*, że tragedia nie powinna rozpraszać widza niepotrzebnymi dodatkowymi epizodami, osobami i innymi zbędnymi upiększeniami⁵. Jako wzór „oszczędności” wynikającej z dobrej znajomości sztuki dramatycznej podawał tragedie pióra włoskiego poety Vittoria Alfieriego (1749—1803).

⁴ Zagadnienie rozpatruje: Т. М. Родина: *Русское театральное искусство в начале XIX века*. Москва 1961.

⁵ F. Wężyk: *O poezji dramatycznej*. W: *O dramacie. Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Red. E. Udańska. Warszawa 1989.

W dramaturgii rosyjskiej, przez długi czas konserwatywnej, zmiany jednak postępowały szybciej, a powstające w ich wyniku dzieła były dobitnym świadectwem coraz większej teatralizacji utworów dramaturgicznych. Jak w stereotypowej tragedii nic nie mogło odrywać uwagi widza, tak teraz wszystko musiało ją przyciągać. I w tej dziedzinie wpływy romantyczne są nie do zakwestionowania. Allardyce Nicoll mówił, że sztuce romantycznej właściwe jest bogactwo, klasycznej zaś — powściągliwość i zgoda tematyki ze stosownymi konwencjami⁶.

W wielu tragediach, zwłaszcza dziewiętnastowiecznych, zaczynają się pojawiać znacznie obszerniejsze didaskalia składające się nie tylko ze ścisłych lakonicznych wskazówek odnoszących się do zachowania postaci i miejsca akcji. Zawierają teraz szczegółowe jej określenie, opis pejzażu i całej scenerii. Tekst poboczny staje się pełnoprawnym elementem składowym dzieła. W *Argivianach* umieszczony w ostatnich scenach tekst odautorski precyzyjnie omawia gesty postaci, i aktorów, którzy w przyszłości odegrają dane role. Opisuje uczucia i odzwierciedlającą je odpowiednią mimikę. Dramat poprzedzają przypisy poety uzasadniające między innymi wszystkie wprowadzone przez niego elementy scenerii. Najważniejszemu zdarzeniu tragedii — śmierci Tymofanesa — towarzyszy symboliczna dekoracja: pokazany jest jego duch w otoczeniu Geniuszy (jeden w czarnej sukni, drugi w białej), nad jego głową trzyma topór Kera — istota rodem z Hadesu — czekająca na ciało tyrana, aby je natychmiast pochłonię. Wielu zabiegów scenograficznych należało dokonać, żeby wiernie odtworzyć scenę z Afrodytą zstępującą z obłoków.

Więcej dokładniejszych didaskaliów widzimy w *Welzenie...* To niezwykle sugestywne opisy mrocznej przyrody i tajemniczych średniowiecznych zamków. Zawierają fachowe wskazania dotyczące muzyki i jej tonacji. Autor zaznacza, iż powinna być grana również między aktami i składać się z odgłosów szycującego się do walki wojska.

Imponująco w tym kontekście rysuje się dramaturgia Dierżawina. Uwagi odautorskie zajmują w niej bardzo dużo miejsca, dotyczą nie tylko wystroju sceny czy gry aktorskiej, lecz kolorytu epoki i kraju, w którym dzieje się akcja. Interesująca wschodnia sceneria występuje w tragedii *Herod i Miriam*. Autor opisuje szczegółowo piękno królewskich komnat, najwięcej zaś uwagi poświęca ogrodowi otaczającemu pałac. Z niesłychaną pieczołowitością określa wygląd zdobiących wejście rzeźb bożków i sfinksów. Wskazuje na fontanny w zielonych sadach i umieszcza tam posążki różnych zwierząt, wymieniając je w takiej kolejności, jak mają stać na scenie. Piąty akt rozgrywa się w sanhedrynie. Dierżawin opisuje poszczególne elementy kolorystyczne baldachimu, tron, stopnie schodów doń wiodących, cyprysowy gaj i dwanaście lwów

⁶ A. Nicoll: *Dzieje dramatu. Od Ajschylosa do Anouilha*. Tłum. H. Krzeczkowski, W. Niepokólczycki, J. Nowacki. T. 1. Warszawa 1962, s. 286.

symbolizujących tyleż samo pokoleń żydowskich. Zwraca uwagę kolorystyka, do której poeta przywiązywał dużą wagę. Dominuje złoto i purpura, podobnie jak w scenerii nie dokończonych, ale zapowiadających się ciekawie tragedii *Atabaliba albo Zburzenie imperium peruwiańskiego* (1807).

Dierżawin doskonale wybrał tu efekty sceniczne. Pod tym względem większość jego sztuk z pewnością wyprzedza epokę, z jej niewielkimi możliwościami teatralnymi. Sztuka porusza podobną tematykę co Wolterowska *Alzira*. Hiszpanie pod wodzą Pizarra chcą podbić Peru i skłonić jego władcę do przyjęcia wiary chrześcijańskiej. Poeta napisał tylko trzy akty, z pięciu planowanych, ale konflikt został rozpoczęty niebanalnie. Król Peru nie daje się zwiść Hiszpanom, sprytnie odpowiada na każdą ich chytrą i odkrywa każdy podstęp. W końcu ofiaruje im złoto i kosztowności, ażeby opuścili jego ojczyznę. Najbardziej interesujący jest wszakże pojedynek słowny Atabaliby i Pizarra, odzwierciedlający walkę dwóch racji: chrześcijanina i obrońcy pogańskiej wiary. Rzecz charakterystyczna, iż Peruwiańczyk odpiera dowcipnie i mądrze wszystkie argumenty przebiegłego Hiszpana. Nie daje się nabrać i na to, że Pizarro jako Kastyljczyk wywodzi swój ród od Słońca, które jego rodacy obdarzają czcią taką samą jak mieszkańcy Peru. Niemniej jednak Słońce stanie się w tej rozgrywce koronnym argumentem hiszpańskiego admirała, któremu w końcu trzeciego aktu uda się jednak rzucić na kolana peruwiański naród. Wykorzystuje on zjawisko zaćmienia i tuż przed jego nastąpieniem kładzie głowę na ofiarnym ołtarzu, przedtem zwraca się do Atabaliby, by ten mu ją uciął. Wyraża przed zebranim ludem nadzieję, że jego Bóg nie dopuści do tego. Gdy słońce zaszło, ołtarz się zatrząsł i zgasły świece wokół posążka bóstwa Peru. Peruwiańczyków udało się oszukać — przejęci strachem razem ze swym władcą przyrzekają złożyć przysięgę na wierność Hiszpanom i ich religii. Scena ta przypomina pewne fragmenty *Faraona* Prusa. Nie znamy, niestety, zakończenia dramatu, poeta nie pozostawił żadnych notatek. Wolter w *Alzyrze* nie zastosował tak ciekawych i niespotykanych efektów scenicznych i z popularnego wątku uczynił tragedię tyranoburczą, w której z ręki wodza peruwiańskiego narodu ginie hiszpański tyran, a potomkowie Inków ujęci dobrocią pozostałych Hiszpanów przyjmują ich wiarę. Wolter wyeksponował wątek miłosny, natomiast Dierżawin walkę w obronie wiary.

Atabaliba... przyciąga uwagę nie tylko efektami świetlnymi, urzeka różnobarwnością, przepychem i oczywiście egzotyką. Stroje bohaterów są wyszywane złotem, złoto i drogocenne kamienie ozdabiają figurki bóstw. Sztuka eksponuje bogactwo Inków. Atabaliba i jego córka wychodzą na scenę zawsze z licznym orszakiem. Jego pojawieniu towarzyszy egzotyczna muzyka i bębny. Niektóre sceny przeplatają obrzędy i rytuały odbywające się w świątyniach stolicy Peru. Sztuki Dierżawina charakteryzują się szerokim rozmachem, bogactwem, upodobaniem autora do wkomponowania w tło wielu postaci. To monumentalne widowisko zadziwia malowniczością, grą koloru i światła, egzotyką.

Orientalny koloryt dominuje w tragedii *Groźny albo Podbicie Kazania*. We wstępie do niej Dierżawin pisze:

[...] думаю, простят меня искусники театральных представлений, когда найдут некоторые трудности, или самые неудобства в исполнении перемен. Мне желалось, сколько можно, во всей полноте удержать разнообразие и чудесность. Истинный талант все перевозможет.⁷

Najważniejszy zatem wydaje się dla Dierżawina urok scenerii, jej niezwykłość, cudowność i malowniczość. Przeprasza z góry reżyserów za trudności, jakich dostarczy im jego dzieło, liczy jednak na ich talent, który pozwoli im oddać całe piękno widowiska. Wspomnieliśmy, że Dierżawin w *Atabalibie...* wzniósł się na szczyty swoich możliwości, teraz należy stwierdzić, że w *Groźnym...* nieco przesadził. Wprowadził na scenę wielbłądy i konie, zmusił Azjatów do zawodów sportowych, różnych gier tatarskich, walk na pięści i miecze, do egzotycznych tańców i śpiewów. Dzieło kończy triumfalny wjazd do miasta Iwana Groźnego na bogato ustrojonym koniu i z liczną świtą. Koloryt muzułmański podkreśla poza tym przedstawienie wystroju komnat Sumbeki, haremu kazańskiego, świątyń i budowli zabytkowych. Opis zawiera szczegóły geograficzne i krótki zarys historii powstania zabytków. W przypisach objaśnia poeta, jakie wykorzystał legendy i podania związane z dziejami Kazania i okolic. Z miejsc tych buduje tło sztuki zwracając uwagę na cmentarz z błędzącymi po nim duchami, gęsty las, rzekę i rozległe łąki. I pejzaż, i sceneria są u niego ogromne, nieograniczone. Dierżawin odszedł daleko od tradycyjnego klasycystycznego pojęcia sceny i roli teatru. Przyznać mu należy, że przez zwrócenie uwagi na szczegóły wystroju scenicznego przyczynił się do budowania prawdziwego oblicza epoki historycznej, w której umieszczał akcję swoich dzieł. We wstępach zaznaczał zawsze, że stara się nie przekształcać zbytnio faktów, by starannie oddać realia historyczne, a język bohaterów zbliżyć do mowy potocznej i unowocześnić przez wyeliminowanie archaicznej leksyki, właściwej wysokiemu stylowi. Wszystko to czyniło z jego tragedii utwory dalekie od tradycyjnych wzorów — bliższe za to nowoczesnemu typowi dramatu. W jakim stopniu wpłynął na Dierżawina romantyzm, trudno powiedzieć, odczuwał, jak każdy wybitny twórca, że oblicze literatury i dramatu musi się zmieniać. Egzotyka i nietypowość tła jego sztuk niewątpliwie zbliża je do dzieł romantyków, fascynujących się orientalnym pejzażem i kolorytem. Dokładność w opisie realiów środowiska, wierność faktom, naturalność dialogów świadczy natomiast o pierwszych próbach realistycznego ujmowania rzeczywistości.

⁷ Г. Р. Державин: *Грозный, или Покорение Казани*. В: *Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота*. Т. 4. С.-Петербург 1867, s. 582.

Kończąc analizę wpływów romantycznych na gatunek rosyjskiej tragedii klasycystycznej, należy raz jeszcze zwrócić uwagę na dążenie tragediopisarzy do swobodniejszego traktowania narzuconych przez kodeks klasycystyczny reguł hamujących długo wszystkie nowatorskie poczynania. Najdalej idące zmiany zauważamy w kreacji postaci dramatycznych, dotąd sztywnych i schematycznych. U schyłku XVIII i w pierwszych latach XIX wieku obserwujemy większe zainteresowanie światem wewnętrznym jednostki i rolą uczuć w życiu człowieka. To wielka nowość. Do tej pory bowiem żaden dramaturg nie zagłębiał się w świat duchowy postaci, świat jej uczuć i przeżyć. Na tle wszystkich poetów bez wątpienia wybijają się tu Ozierow, który nie naruszając zasadniczo struktury tradycyjnego modelu tragedii, zdecydowanie zmienił podejście do osobowości swoich bohaterów. Eksponując znaczenie uczucia, pokazał, jak może ono pokierować życiem człowieka i zmienić jego stosunek do przeciwności losu. Uczucia łączą ludzi i pomagają w zmaganiach z losem. W związku z tym w sztukach Ozierowa radykalnej przemianie ulega problem tragizmu i oczyszczenia. Zawiera się on tu głównie w sprzecznościach wewnętrznych bohaterów i ich konflikcie z otaczającą rzeczywistością.

Narieżny i Glinka koncentrując się na wynurzeniach wewnętrznych bohaterów, podkreślają ich poszukiwanie sensu ludzkiego istnienia, rozczarowanie życiem i izolowanie się od otoczenia, tak bardzo charakterystyczne dla bohatera romantycznego. Z warstwą uczuciową wiąże się w ich tragediach osobliwy nastrój. Tradycyjna patetyczność i wzniosłość przechodzą w ton melancholijny, elegijny, potem grozy i tajemniczości. Ów klimat podkreśla pejzaż i specyficzna, bardzo rozbudowana sceneria, o którą przed pojawieniem się sztuk Narieżnego, Glinki, Ozierowa, a zwłaszcza Dierżawina, prawie wcale nie dbano. W rysunku tła zaczynają dominować niezwykłość i monumentalność właściwe poezji romantycznej.

W związku z estetyką romantyczną zachwiało się w tragedii stereotypowe, tradycyjne pojęcie piękna i harmonii. Rzeczą niedopuszczalną było prezentowanie w tym gatunku wysokim i szlachetnym scen brzydkich i drastycznych. Reguł tych nie przestrzegał Narieżny, solidaryzując się z romantykami dostrzegającymi w dysharmonii otaczającego świata wiele tajemnic i zagadek.

Narieżny też jako pierwszy usiłował naruszyć jedność akcji w swoim *Dymitrze Samozwańcu*. Wzbogacił wątek główny licznymi perypetiami i zawikłaniami, tworzył niewielkie, ale nowe linie fabularne rozbudowujące centralną oś zdarzeń. Nikt poza nim nie poszedł tak daleko; inni — Glinka, Iwanow, Dierżawin — poprzestawali na komplikacji fabuły, zwiększeniu liczby perypetii i związanych z nimi postaci.

Nowy typ dramatu zapowiada nie dokończona tragedia Andrzeja Żandra (1789—1873) *Wieńczysław* (1824—1825), której akcja toczy się w Polsce. Sceny pierwszego, trzeciego oraz podane w didaskaliach krótkie streszczenie nie napisanego drugiego aktu świadczą, że rzecz dotyczy rywalizacji dwóch

królewskich synów o władzę i kobietę. Wkracza w ten konflikt ulubieniec króla — książę kurlandzki. Splątane tajemnicze zdarzenia, pojedynki w mroku nocy zapowiadają intrygi pałacowe i przygody miłosne. To już nowy typ sztuki, przypominający nieco atmosferę *Lorenzaccia* Alfreda de Musseta.

W tragedii rosyjskiej początku XIX wieku widać wyraźną próbę pogłębienia motywacji działania postaci przez poszerzenie ich wzajemnych związków, analizę życia wewnętrznego i wzbogacenie tła w zdarzenia luźniej powiązane z wątkiem głównym. Przejawia się w tym dążenie do stworzenia nowego typu dzieła scenicznego, już może nie tragedii w ścisłym znaczeniu tego słowa, lecz dramatu o rozmaitych ludzkich losach i kłopotach. Stało się to nie bez udziału powiewu swobód, jakie niosła ze sobą epoka nadchodzącego romantyzmu.



Zakończenie

Dokonany tu przegląd rosyjskiej tragedii klasycystycznej wymaga jeszcze pewnych podsumowań, a także odpowiedzi na kilka podstawowych pytań: Co pozostawił po sobie analizowany gatunek dramatu? W jaki sposób był w literaturze kontynuowany? Jak dziś odbieramy ów gatunek? Czy jego przesłanie jest w stanie wywrzeć jakiegokolwiek wrażenie na współczesnym odbiorcy?

Omówiliśmy typowe i najbardziej udane artystycznie „wysokie” dramaty powstałe w ciągu blisko całego wieku, zwracając przy tym uwagę na przemiany, jakie się w nich w tym czasie dokonywały. Na tej podstawie możemy podzielić ich rozwój na dwa etapy, przeprowadzając umownie granicę przez lata dziewięćdziesiąte XVIII stulecia. Od tego bowiem czasu zauważamy w tragedii wyraźniejsze odstępstwa od ustalonych przez klasycyzm reguł. Zanika wówczas popularność Sumarokowskiego typu dramatu — bardzo prostego w budowie, oszczędnego w zdarzeniach, surowego w przestrzeganiu kanonów klasycystycznych, podniosłego w tonacji i wymagającego pod względem językowym. Na przełomie stuleci mało kto już o nim pamiętał, choć żyli jeszcze w Rosji i tworzyli zwolennicy klasycznego stylu, polemicznie ustosunkowujący się do każdego przejawu nowości. Tragedia spośród wszystkich innych gatunków kulturowanych w owym czasie okazała się najbardziej zachowawcza, a ustalone przez klasyków konwencje jej przede wszystkim dotyczyły. Toteż każda, najmniejsza nawet odmiana w strukturze tego gatunku wymaga zbadania. Z końcem XVIII i początkiem XIX wieku pojawia się nowy typ tragedii, stanowiący swoiste połączenie cech klasycystycznych i sentymentalnych, później romantycznych, wyrażający jednocześnie postępowe dążenia epoki Oświecenia. Zadecydowało to o specyfice rosyjskiego wariantu „wysokiego” dramatu i zaważyło w znaczącej mierze na przekształceniach niektórych

jego elementów składowych. Wierności dochował on jedynie wobec tradycyjnych trzech jedności, choć one — jak się wydaje — nie były tak wielką barierą w jego ewolucji. Sam Stanisław Wyspiański przypisywał owym regułom duże znaczenie, uznając za istotną cechę dobrej tragedii, której zadanie miało polegać na maksymalnej koncentracji zdarzeń w celu utrzymania potrzebnego tu napięcia i uwagi widza, jak również podkreślenia wagi problemu i siły tragizmu¹. Zachowanie trzech jedności nie osłabiło też walorów trylogii dramatycznej Aleksego Tołstoja. Wydaje się, iż do dnia dzisiejszego owe jedności pozostały swoistym symbolem gatunku tragedii, nieodłączną jego cechą, nie zaś, jak zwykło się sądzić, uciążliwym dziedzictwem po klasycystycznej poetyce. Dramaty Dierżawina, Narieźnego, Ozierowa, Glinki i Küchelbeckera świadczą dobitnie, iż można — nie przekraczając radykalnie podstawowych zasad sztuki tragicznej — stworzyć dzieła oryginalne, wywierające głębokie wrażenie i zostawiające po sobie niezatarty ślad.

Rozważając wszystko, co już zostało powiedziane o osiemnastowiecznym rodzaju tragedii, jej odmienionej postaci u schyłku tego stulecia i na początku następnego, o różnicach, które dzielą oba typy, podkreślmy raz jeszcze konsekwencję i stałość wobec kanonów klasycystycznych pierwszego z nich oraz chwiejność i większą dowolność, swobodę drugiego. Przypomnijmy też przewagę tematyki historycznej i politycznej w pierwszym typie, w drugim zaś — pogłębione zainteresowanie uczuciem i życiem wewnętrznym człowieka, schematyczność tradycyjnej tragedii i większą naturalność nowszego modelu, który znalazł kontynuację w późniejszej dramaturgii rosyjskiej. Wiele w tym wypadku literatura może zawdzięczać Ozierowowi; on pierwszy dostrzegł tragizm w przeżyciach ludzkich, w ich wewnętrznych sprzecznościach i niezgodzie na otaczającą rzeczywistość. Od jego sztuk prowadzi droga do *Małych tragedii* Puszkina, który wyraził myśl, że w życiu człowieka niejednokrotnie decydujące znaczenie mają rzeczy małej wagi. Poeta celowo wybrał postacie z różnych względów nieprzeciętne, aby stwierdzić, że nie rozwiązują one wcale dylematów tej rangi, co bohaterowie tradycyjnych tragedii. Zupełnie nie licuje z powagą rycerza oraz właściwą temu tytułowi szlachetnością i zdolnością do poświęceń skąpstwo, które w miniaturze *Skąpy rycerz* rządzi osobowością tego człowieka, kieruje jego postępowaniem, opanowuje go całkowicie, by wreszcie doprowadzić do zguby. Sławnego kompozytora Salieriego dręczy z kolei zawiść, niemożność dorównania geniuszowi Mozarta. Nad człowiekiem dominują niskie uczucia i pokonują w nim wszystko, co dobre. Tragedia dotyka nie tylko samego bohatera, ogarnia jego otoczenie; poszkodowane są inne osoby. Puszkina zwraca uwagę na skłonności człowieka do ulegania słabostkom i zaniedbywania rzeczy i problemów

¹ Zajmuje się tym problemem Irena Sławińska w swojej książce: *Tragedia w epoce Młodej Polski. Z zagadnień struktury dramatu*. Toruń 1948.

ważnych. Skąpy rycerz, Salieri, Don Juan z *Gościa kamiennego* nie zwalczają swoich przywar w imię wielkich celów; nie kierują się racjami rozumu, lecz złymi namiętnościami, które za wszelką cenę starali się pokonać bohaterowie dawnych tragedii, przedkładając nad wszystko honor i obowiązek. Dla wielkich spraw i idei rezygnowali z przyjemności. Bohater *Uczty podczas dżumy* stara się natomiast jak najwięcej korzystać z życia. W obliczu śmierci, jaką niesie epidemia dżumy, nie czuje skruchy ani wyrzutów sumienia jak inni, ale używa świata. Pozwala mu to zapomnieć o szalejącej chorobie i związanych z nią nieszczęściach oraz pokonać strach.

Puszkina starając się wniknąć w świat wewnętrzny człowieka, dał głębszą psychologiczną motywację ludzkich uczuć niż Ozierow — oparł ją na szczegółowej analizie przeżyć postaci. W przeciwieństwie do autora *Fingala* badał głównie uczucia złe i niszczące duszę człowieka. Ozierow pokazywał piękno dobrych uczuć i ich pozytywną rolę w kontaktach międzyludzkich. Obaj poeci zwrócili się do tematów bliskich człowiekowi, szukając istoty tragizmu w konfliktach wewnętrznych, a nie tylko w kolizji osobistych interesów z powinnością wobec państwa i prawa.

Z biegiem lat najpierw Iwan Turgieniew, potem Antoni Czechow ukażą w swoich sztukach wielkie dramaty i tragedie ukryte w zdarzeniach życia codziennego, w monotonnej, nieciekawej rzeczywistości. Wysuną na czoło bohaterów nie potrafiących znaleźć wspólnego języka z otoczeniem, przytłoczonych szarzyzną życia, nie rozumianych, lecz bogatych wewnątrz, marzących o lepszym życiu i z góry skazanych na przegraną w walce o realizację swoich ideałów. Własnych dzieł pisarze nie nazwali wszakże tragediami, gdyż z pojęciem tym od wieków wiązała się wielka tematyka i wybitni bohaterowie, tak jak łączyła się z nim reguła trzech jedności.

Puszkina dokonując radykalnych przemian gatunku, pozostawia w *Maleńkich tragediach* postacie niezwykle, aby zaproponować inną interpretację ich zachowań i postaw życiowych. W *Borysie Godunowie* zrywa wszystkie więzy z klasycznym modelem, nie rezygnuje jedynie z wielkiej tematyki. Wydarzenia historyczne ujmując po swojemu, manifestując wierność faktom i nowe rozumienie dyskutowanego szeroko przez romantyków historyzmu. Puszkina jako kontynuator gatunku tragedii przez wybór określonej problematyki podkreślił swoją więź z tragediopisarzami „szkoły” Sumarokowa, a dzięki skoncentrowaniu się na psychologicznych aspektach kreacji postaci okazał się zwolennikiem dzieła rozpoczętego przez Ozierowa.

W drugiej połowie XIX wieku tym samym szlakiem pójdzie Aleksy Tołstoj, a jego trylogia dramatyczna (*Śmierć Iwana Groźnego*, *Car Fiodor Ioannowicz*, *Car Borys*), choć swobodnie traktowała fakty historyczne, stanie się świadectwem jeszcze innej koncepcji niezwykle w literaturze rosyjskiej popularnego tematu, jakim były rządy Iwana Groźnego i czasy po jego śmierci aż do objęcia tronu przez Dymitra Samozwańca. Dzieło Tołstoja jest jeszcze

bardziej pogłębioną psychologiczną analizą duszy trzech ruskich monarchów. Choć kwestionuje się z różnych powodów historyczność owego dzieła, nie da się podważyć autentyczności atmosfery tamtych lat, kolorytu epoki i sugestywności charakterów postaci. Puszkiniowski *Borys Godunow* i tryptyk Tolstoja to tragedie, które nadają rozpoczętej przez Ozierowa i Narieźnego metodzie wnikania w świat duchowy postaci najpełniejszy wyraz artystyczny.

Chęć stworzenia tragedii prawdziwie historycznej i narodowej, z silnym i niezwykłym bohaterem w centrum kierowała Küchelbeckerem, kiedy w 1834 roku zabierał się do pracy nad dramatem *Prokofij Lapunow*. Postać tytułową pragnął pokazać jako osobowość kontrowersyjną i niebanalną, popełniającą błędy, ale szlachetną i wielką, nawet — jak się wyraził — gigantyczną². Prokofij Lapunow działał w czasie krótkiego panowania Wasyla Szujskiego, którego pomógł usunąć z tronu. Küchelbecker myślał też o Dymitrze Samozwańcu i nietypowej kreacji jego postaci — wyobrażał go sobie jako rosyjskiego Fausta. Chciał przy tym oprzeć się nie na historycznych faktach, jak w wypadku *Prokofija Lapunowa*, lecz na starych pieśniach i podaniach, w których Otriepiew występuje jako bardzo zagadkowy człowiek i czarownik. Nie doszło jednak do realizacji tego niewątpliwie romantycznego zamysłu. Ze stanowiska romantyka podchodzi do postaci Samozwańca też Chomiakow w swojej tragedii o tym samym tytule.

Wymienione sztuki, szczególnie autorstwa Puszkina i Tolstoja, są kontynuacją i nową interpretacją ulubionego zagadnienia dawnych tragedii — tyranii i zasięgu zła, jakie ona niesie. Dochodzi do tego również szeroko pojęty problem władzy, odpowiedzialności, właściwej postawy moralnej monarchy. To sprawy odwieczne i uniwersalne, łączące tragedię rosyjską z zachodnioeuropejskimi dziełami tego gatunku. Różni ją natomiast od tamtych utworów tło kształtowane na rodzimej historii, zwłaszcza zaś zaangażowanie polityczne, co zbliża ją raczej do polskiej tragedii klasycystycznej. Warto raz jeszcze podkreślić owo włączenie się rosyjskiego „wysokiego” dramatu w nurt postępowej myśli oświeceniowej, której głosiciele piórem walczyli z despotyzmem władzy absolutnej, licząc na siłę wychowawczego i dydaktycznego oddziaływania swoich utworów. Zdecydowało to, jak mówiliśmy, o osobliwym kształcie artystycznym rosyjskiej odmiany tego gatunku, zapewniło mu trwałe miejsce w dziejach całej literatury oraz przedłużyło żywot w nowej odmienionej i udoskonalonej postaci.

Dydaktyzm jako element wyróżniający wczesną rosyjską tragedię i wyrażenie w niej zaznaczony dzięki licznym sentencjom i uwagom stopniowo staje się mniej widoczny, a pouczające sformułowania przeradzają się w rozważania

² Zamysły poety omawia Korolewa w przypisach do: В. К. Кюхельбекер: *Избранные произведения в двух томах*. Т. 2. Подг. текста и прим. Н. В. Королева. Москва—Ленинград 1964, s. 754.

i refleksje natury filozoficznej. Ich treść dotyczy odwiecznych problemów ludzkich — sensu istnienia człowieka, jego zmagania z losem, stanowi też komentarz do powszechnie znanych prawd życiowych i zagadnień na co dzień nurtujących każdego człowieka. Tego typu wypowiedzi, zarówno bohaterów, jak chóru, precyzowały uniwersalistyczny przekaz tragedii. Najczęściej sentencje wiązały się z głównym i najpopularniejszym tematem walki człowieka z tyranią, ignorancją i niesprawiedliwością oraz odwiecznym marzeniem o dobrym i prawym władcy. Sztuki Sumarokowa, Nikolewa, Majkowa, Pławiliczikowa przedstawiają, jaki powinien być monarcha, jak ma odnosić się do poddanych. Parmen w *Dymitrze Samozwańcu* podkreśla, że dla ludu nie ma znaczenia, czy panuje prawdziwy syn Groźnego, ważne jest, jak rządzi. Tragedia Narieźnego również wyraża ten pogląd, który do dziś nie traci aktualności. To samo można powiedzieć o maksymie stale przewijającej się w tragediach zarówno rosyjskich, jak zachodnioeuropejskich, świetnie sformułowanej wcześniej przez Corneille'a w *Cynnie*: „Władaj berłem, lecz berło niech tobą nie władczy”, czy też o nieodłącznym dla treści analizowanych dramatów stwierdzeniu ułożonym przez Chieraskowa w *Moskwie wyzwolonej*: „Порода знатная без добрых дел ничто.”

Wszystkie niemal tragedie przenikają odwieczne pragnienie ujrzenia świetlanej przyszłości, doskonałego państwa na czele z idealnym królem kochającym swój lud, przyszłości, kiedy ludzi nie będą dręczyć nierozwiązalny dylematy, a uczuć nie trzeba będzie tłumić w imię dobra wielkich spraw i czynów. Podobne myśli — tak bliskie człowiekowi — przenikają sentencjonalne fragmenty tekstu kontrastujące z właściwą treścią utworów, która obrazuje walkę, ciągle borykanie się z niepowodzeniami oraz konieczność dokonywania niełatwych wyborów. Problematyka tragedii, nawet to usilne dążenie jej bohaterów do władzy i sławy, nie traci aktualności. Razi natomiast współczesnego czytelnika niezachwiana postawa osób dramatu, ich sztuczna niezłomność i przesadna wzniosłość, z jaką deklamowały swoje tyrady. Pod tym względem klasycystyczna tragedia ustępowała wzorom antycznym — zawsze żywym, naturalnym i przystępnym, choć podejmującym wielkie, odwieczne filozoficzne problemy. Owa sztuczność, nadmierna powaga bohaterów najstarszych rosyjskich dramatów, zwłaszcza język, jakim się posługiwali, sprawiły, iż stały się one już u schyłku stulecia, w którym powstały, zjawiskiem przebrzmiałym. Ich zbyt wyraźny dydaktyzm odegrał pozytywną rolę w określonym czasie. W późniejszych tragediach uwagi o charakterze pouczającym były bardziej zawoalowane, wyszukane, przemieniały się stopniowo w sformułowania raczej refleksyjne, czasem cierpkie, nawet niekiedy ironiczne. Odzwierciedlały już inną postawę wobec życia, reprezentowały nowy typ bohatera — mniej konsekwentnego, jeśli nie w działaniu to w swoich poglądach na otaczającą rzeczywistość. Wyraźniejsza staje się myśl, że wszelkie rady i pouczenia nie spełniają swojej funkcji, są

zawodne; los człowieka i jego charakter zmieniają czyny nie słowa. Zatraca się granica podziału postaci na cnotliwe i występne. Ich zachowania i poglądy nie są tak jednostronne, zyskują pogłębioną i szeroką motywację. W związku z tym powiększa się zakres uniwersalistycznego przesłania tragedii.

Przestaje dominować, choć nie traci całkowicie znaczenia, problem tyranii, ucisku i niewoli. Eksponuje się teraz zagadnienie szeroko pojętej wolności człowieka oraz poszukiwania prawdy i sensu ludzkiego bytu. Zamiast niezmiennego, obdarzonego w same cnoty lub wady bohatera pojawia się jednostka znacznie bogatsza wewnętrznie, kontrowersyjna, pełna sprzeczności, wątpiąca, poddająca weryfikacji ustalone sądy na temat problemów nurtujących człowieka. Występujące jeszcze u Chieraskowa stwierdzenie: „Борчас назначил нам родиться и умереть; / Когда ты человек, терпи, хотя несчастен”, wywołuje bunt i sprzeciw bohaterów nowszych dramatów. Jokasta ze sztuki Gruzincewa zawoła: „О сколько в жизни бед! [...] и жизнь есть дар богов!”, Edyp kontynuuje: „Мы носимся как трость волнами в шумном море, / Игралище судьбы, с собою в вечном споре.” Podobnie mówi Nestor z *Polikseny* Ozierowa: „Мы бродим по земли игралищем судьбы. / Счастлив, кто в гроб скорей от жизни удалится [...]” Do tej pory niepodobna było poddawać w wątpliwość sensu ludzkiego istnienia i woli boskiej ani też gardzić życiem, które należało poświęcać jedynie dla dobra wielkiej sprawy. W jej imię bohaterowie walczą nadal, nie kwestionują tej konieczności, choć coraz częściej zaczynają zastanawiać się nad sensem owej walki. Wzrasta wyobcowanie jednostki i dystans dzielący ją od społeczeństwa. Przedtem był on umotywowany pochodzeniem i urodzeniem wybranych bohaterów, obecnie — spowodowany wielkością ich ideałów i dążeń rozbijających się o szarą rzeczywistość. Caryca Maryna z *Dymitra Samozwańca* Narieźnego w obszernym monologu pogardliwie oceni mentalność ludzi, którzy występując przeciw monarsze, nie wiedzą, o co chodzi przywódcom buntu ani czym jest władza i tron otaczany przez nich wielką czcią. Z jej ust po raz pierwszy pada określenie „глупая чернь”, którym posłużą się romantycy, podejmując temat relacji poeta-prorok a tłum.

Niezrozumienie i brak akceptacji rodzą w bohaterach rozgoryczenie, rozczarowanie i niezadowolenie z życia. Sceptyczne wypowiedzi i gorzkie zdania o jego bezsensie do dziś wywierają na odbiorcy głębokie wrażenie i zadziwiają swą aktualnością. Monologi wewnętrzne przeniknięte są myślami o osamotnieniu człowieka, o jego bezsilności i przemijaniu. Wiele ich zawierają tragedie Glinki i Ozierowa. Współczesnemu czytelnikowi niejednokrotnie przychodzi dzielić zdania, które wypowiada udręczony Edyp: „Родится человек лет несколько процветь, / Потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнестъ”, czy zadumana Antygona: „День радости есть миг, печали день есть век, / И умирающий несчастный человек / Сей оставляет мир, как путник утомленный.”

Wiele refleksji dotyczy uczucia miłości i przyjaźni, do których wielką wagę przywiązywali romantycy i opiewali je często w listach poetyckich adresowanych do swych najlepszych przyjaciół. Obfituje w tego typu utwory liryka Puszkina, Żukowskiego, Batuszkowa i innych poetów owego czasu. Siła prawdziwej przyjaźni dorównywała sile miłości, niekiedy nawet podkreślano jej wyższość, bo nie powodowała tylu cierpień co miłość. Mówi o tym Prędslała ze sztuki *Jaropelk i Oleg*. Wiernej przyjaźni i oddania pragnie nawet Dymitr Samozwaniec Narieźnego, kiedy rozmawia na ten temat z Basmanowem łudząc się, że ma przed sobą szczerego współnika. Najczęściej jednak bohaterów spotyka rozczarowanie — potwierdza się odwieczna prawda, że przyjaciół poznajemy w biedzie.

Szczególnie bliska współczesnemu czytelnikowi może być postawa bohaterów tragedii Glinki, Narieźnego i Kūchelbeckera, przede wszystkim ich wewnętrzne rozterki, które dostarczyły tyle materiału dla twórczości Lermontowa, Dostojewskiego i do dziś stanowią najważniejszy temat literatury i dramatu. Nie sposób i obecnie nie zastanowić się nad sensem słów Tymoleona z *Argiwian*:

Как облака на небе
Так мысли в нас меняют легкий образ.
Мы любим и чрез час мы ненавидим
Что славим днесь, завтра проклинаем.

Liczne rozproszone po stronicach tragedii uwagi o życiu i śmierci, przyjaźni i miłości, współczuciu i szlachetności, wolności i sprawiedliwości, o tych nigdy przez nikogo nie sprecyzowanych do końca pojęciach, w równym stopniu co treść właściwa stanowią o wartości i ponadczasowości omawianego gatunku dramatu. Odbiorcę przyciąga w nim specyficzna interpretacja odwiecznych problemów, zadziwiająca swoją prostotą i oczywistością.

Tragedia klasycystyczna bardziej niż jakikolwiek inny gatunek literacki i dramatyczny w tamtych czasach zwróciła uwagę na wielkie sprawy, wieczne i uniwersalne problemy. Na tym polega jej największa wartość. Sposób jednak ujęcia tych zagadnień, specyfika tragicznego konfliktu, patos i wzniosłość, nieprzystępność bohaterów i archaiczność języka sprawiają, iż nieczęsto sięgamy do tego gatunku dramatycznego, zrozumiałego dla ludzi tamtej epoki. Dziś bliższy nam jest dziewiętnastowieczny wariant tragedii wywodzącej się z klasycyzmu, ze względu na swój związek z romantyzmem i zainteresowanie światem duchowym jednostki.

Chociaż tragedia jest tworem osobliwym, rosyjską jej odmianę — podobnie jak polską — musimy odbierać w jej ścisłym związku z epoką, okresem

literackim, przede wszystkim życiem społeczno-politycznym kraju. Była ona bowiem zawsze zgodna z duchem czasu, zaangażowana w najważniejsze aktualne problemy i manifestowała swój udział w szerzeniu postępowej myśli oświeceniowej. W końcu XVIII i na początku XIX wieku zajęła stanowisko w dyskusji na temat historyczności i oryginalności literatury, współtworzyła z innymi gatunkami literackimi program rosyjskiego romantyzmu i na równi z nimi stała się dokumentem swoich czasów.

Wykaz nazwisk dramatopisarzy rosyjskich i ich dzieł

Chieraskow M. M. (1733—1807) 8, 9, 35, 46, 47, 53—55, 108, 109

Moskwa wyzwolona (Освобожденная

Москва — 1798) 46, 47, 108

Plamiena (Пламена — 1786) 35

Poganie, czyli Gorysława (Идолопоклонники, или Горислава — 1782) 35

Zakonnica z Wenecji (Венецианская монахиня — 1758) 53—55, 58

Chmielnicki M. I. (1789—1845) 43, 44

Zenobiusz Bohdan Chmielnicki albo Przyłączenie Małorosji (Зеновий Богдан Хмельницкий, или Присоединение Малороссии — 1825) 43, 44

Dierżawin G. R. (1743—1816) 9, 10, 33, 38, 41, 42, 44, 46, 49—51, 55, 56, 69, 75, 99—102, 105, 112—114

Atabaliba albo Zburzenie imperium peruwiańskiego (Атабалибо, или Разрушение Перуанской империи — 1807) 100, 101

Ciemny (Темный — 1808) 41, 42, 44, 50
Eupraksja (Евпраксия — 1808) 41, 42, 46, 51

Groźny albo Zdobycie Kazania (Грозный, или Покорение Казани — 1814) 38, 101

Herod i Miriam (Ирод и Мариамна — 1807) 55, 56, 99

Pożarski albo Moskwa wyzwolona (Пожарский, или Освобожденная Москва — 1806) 49, 69

Glinka F. N. (1786—1880) 9, 79—81, 83, 84, 86, 88, 93, 94, 98, 102, 105, 109—114

Farsalia (Фарсалия — 1818) 79—81, 86, 87

Wielzen albo Holandia wyzwolona (Вельзен, или Освобожденная Голландия — 1808) 81, 83, 84, 86—89, 93, 95—97, 99

Glinka S. N. (1776—1847) 26, 36, 38, 41, 48, 69

Michał, książę Czernihowski (Михаил, князь Черниговский — 1808) 41

Minin (Минин — 1809) 48, 49,

Natalia, córka bojarzka (Наталья, боярская дочь — 1805) 26

Sumbeka albo Upadek Królestwa kazańskiego (Сумбека, или Падение Казанского царства — 1806) 36, 38, 69

Gruzincew A. I. (1779-lata czterdzieste XIX w.) 52, 64—67, 109

Edyp królem (Эдип-царь — 1811) 52, 64, 67

Elektra i Orestes (Электра и Орест — 1814) 74

Heraklidi (Иераклиды — 1814) 74

Iwanow F. F. (1777—1816) 33, 37, 43, 76, 83, 92, 102

Marfa-Namiestniczka albo Zdobycie Nowogrodu (Марфа-Посадница или Покорение Новгорода — 1808) 33, 37, 43, 76, 83, 92

- Kapnist W. W. (1758—1823) 74
Antygon (Антигона — 1814) 74
- Katienin P. A. (1792—1853) 74, 93
Andromacha (Андромаха — 1809—1819) 74
- Kniaźnin J. B. (1742—1791) 9, 11, 23, 25, 31—33, 39, 43, 76, 112, 113
Władim Nowogrodzki (Вадим Новгородский — 1788—1789) 11, 23, 25, 31—33, 43, 51, 76, 77
- Korsakow P. A. (1790—1844) 74
Machabeusze (Маккавеи — 1813) 74
- Kriukowski M. W. (1781—1811) 47, 48
Pożarski (Пожарский — 1807) 47, 48
- Küchelbecker W. K. (1797—1846) 10, 39, 53, 68, 76—79, 81, 85, 93, 98, 105, 107, 110—114
Argivianie (Аргивяне — 1822—1823) 39, 53, 68, 76—79, 81, 85, 86, 93, 95, 96, 97, 99, 110
- Majkow W. I. (1728—1778) 9, 34—36, 38, 108
Agriopa (Азруона — 1769) 38
Femist i Hieronimia (Фемист и Иеронима — 1773) s. 34—36, 38
- Narieżny W. T. (1780—1825) 28—31, 34, 42, 43, 50, 53, 67—71, 73, 74, 81, 82, 84, 85, 90, 92, 94, 95, 102, 105, 108—114
Dymitr Samozwaniec (Димитрий Самозванец — 1800) 28—31, 34, 42, 43, 50, 82, 83, 90, 92, 94, 95, 102, 107, 109, 110
Krwawa noc albo Nieuchronny upadek domu Kadmosa (Кровавая ночь, или Конечное падение дому Кадмова — 1799) 53, 68—71, 73, 84, 85, 90, 95, 96
- Niewachowicz L. N. (1776—1831) 72
Sulioi, czyli Spartanie osiemnastego stulecia (Сульеты, или Спартапцы восемнадцатого столетия — 1809) 72
- Nikolew M. P. (1758—1815) 34, 35, 37, 39, 108, 112, 113
Sorena i Zamir (Сорена и Замир — 1785) 34—37
- Ozierow W. A. (1769—1816) 9, 11, 12, 20—25, 40, 41, 44, 46, 50, 54, 56—58, 61—63, 71, 73, 74, 81, 88, 89, 91—95, 97, 102, 105—109, 111—114
Dymitr Doński (Димитрий Донской — 1806) 40, 41, 44, 46, 86, 89, 96
Edyp w Atenach (Одип в Афинах — 1804) 61—63, 88, 89, 91, 96, 109
Fingal (Фингал — 1805) 56—60, 88, 91, 92, 94, 97
Jaropelk i Oleg (Ярополк и Олег — 1798) 20—22, 40, 50, 94, 110
Poliksena (Поликсена — 1808) 11, 12, 58—61, 86—89, 91, 94, 96, 109
- Plawilszczikow P. A. (1760—1812) 23, 25, 38, 69, 108
Jermak, zdobywca Syberii (Ермак, покоритель Сибири — 1803) 23, 25, 69
Ruryk (Рюрик — 1791) 23—25
Tachmas Kulych (Тахмас Кулыхан — 1785) 38
- Sumarokow A. P. (1717—1777) 7, 9, 15, 29, 33, 34, 43, 50—53, 82, 104, 106, 108, 111—113
Chorew (Хорев — 1747) 7, 8, 16—19, 23, 39, 111, 113
Dymitr Samozwaniec (Димитрий Самозванец — 1771) 7, 15, 26—29, 43, 50, 51, 108
Jaroslav i Demiza (Ярослав и Димиза — 1756) 23
Mścislav (Мстислав — 1774) 34
Semira (Семира — 1752) 18, 23
Syneus i Truvor (Синав и Трувор — 1750) 23
- Szachowskiej A. A. (1777—1846) 71, 72
Dehora, czyli Triumf wiary (Дебора, или Торжество веры — 1809) 71—73
- Żandr A. A. (1789—1873) 102, 103, 112, 114
Wienczysław (Венцеслав — 1824—1825) 102, 103

РУССКАЯ ТРАГЕДИЯ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ (1747—1825)

Резюме

Настоящая книга рассматривает мало популярный и почти совсем не исследованный драматургический жанр, каким является трагедия. Выступала она в русской литературе столь часто, сколько комедия, которой мы несколько лет тому назад посвятили отдельную работу.

Трагедия не подвергалась настолько радикальным изменениям, чтобы в конечном счете произошли в ней существенные жанровые преобразования. Однако в конце XVIII столетия можно в ней заметить некоторые влияния сентиментализма, потом, в начале XIX века романтизма.

В нашей монографии мы решили проанализировать представительные и во многих отношениях значительные трагедии 1747—1825 годов. В 1747 году возникает первая классицистическая трагедия *Хорея* Александра Сумарокова, в 1825 Александр Пушкин кончит *Бориса Годунова*, произведение совсем новаторское и порывающее с классицистической поэтикой. Между этими датами мы провели условную границу через 90-ые годы XVIII века, когда перестает быть популярным традиционный классицистический образец патетической трагедии, с ее торжественным содержанием, избранными героями, изысканным языком и высоким стилем. Уже на переломе столетий в трагедии не появляется преобладание высокой тематики над человеческими чувствами, которые постепенно начинают занимать в ней все более места. На первый план высовывается углубленное заинтересование внутренней жизнью личности, ее переживаниями и мечтами. Примером в этом отношении могут быть драмы В. Нарезного, Ф. Глинки, прежде всего В. Озерова, который почти совсем отходит от классицистической схемы. Меняется в его пьесах понятие трагизма, перенесенного теперь в душевный мир героев, заключающегося в разочаровании жизнью и внутренних противоречиях.

Трагедия как творение особого художественного характера, установленного античными поэтами, а потом создателями французского классицизма, предоставляет для ученого много затруднений, касающихся выбора метода исследования. В настоящей работе мы решили произвести типологию русской трагедии с точки зрения ее тематики, проблематики, характера героев, сути трагизма, возвышенности. Эти вопросы мы рассмотрели на фоне западноевропейской трагедии.

Характерной чертой русской трагедии были сюжеты почерпнутые из истории России. Писатели однако свободно подходили к историческим фактам и искали только таких моментов, в которых найти можно было примеры полезной деятельности русских князей и их героического поведения. Ведущей темой была борьба с тиранством, основанная на конфликте страстей с гражданским долгом и рассудком. Тираноборческую трагедию создал Сумароков, традиции которого продолжали: Николев, Княжнин, позже Державин, Нарезный, Глинка, Кюхельбекер. Последние из них борьбу с деспотизмом показывали по-другому, уже с романтической и декабристской точки зрения.

В конце XVIII и начале XX вв. в связи с походами Наполеона, подготовляющегося к войне с Россией, возникает новый род трагедии, называемой патриотической. Она была основана на исторических фактах, связанных с ополчением Пожарского в 1612 году. Здесь первое место занимает герой-гражданин и патриот, посвящающий свою жизнь в служении родине.

Довольно большую группу пьес создают трагедии занимающие сюжеты из античности и древней истории. В них, в свою очередь, преобладают темы, связанные с внутренней жизнью человека. Поэтому отсутствует здесь патетизм, напыщенность, искусственность. Драмы такие становятся более доступны простому человеку. Появляются они в начале XIX века и сказывается в них довольно сильное влияние романтической эстетики. Их герои задумываются теперь над смыслом жизни, над ее быстротечностью, своим одиночеством и отчуждением. Они в дальнейшем благородные люди и ведут борьбу за свои высокие идеи, но их переживания становятся более близкими и понятными, а поступки более достоверными и естественными. Трагедии этого типа порывают со схематичностью, высоким стилем, даже с обычным до сих пор построением стиха. Вводят иногда ритмический стих без рифмы (Нарежный, Жандр), чаще всего с рифмами, но зато разнообразными строфами (Глинка, Кюхельбекер). Хотя не нарушают трех единств, но все-таки расширяют главный сюжет, обогащают место действия, пользуются разнообразным пейзажем, в обширных авторских замечаниях говорят о богатом сценическом оформлении (Державин, Глинка, Озеров, Кюхельбекер).

Воздействие романтических тенденций наиболее проявилось в трагедиях Нарежного, Глинки, Озерова, Кюхельбекера. В своих драмах они заступают напыщенные возвышенные тирады героев элегическими высказываниями, меланхолическими раздумьями, монологами рассказывающими о внутренних переживаниях, разочарованиях и мечтах. В связи с этими переменяется настроение трагедии и динамика драматического конфликта, который становится теперь более умеренным.

Особенности русского варианта классицистической трагедии заключаются в его тесной связи с родной историей, литературными направлениями эпохи, общественно-политической жизнью России. На самом высоком уровне находятся трагедии первых лет XIX века создающиеся под сильным влиянием романтизма. Их художественные достижения и универсалистическое содержание продолжали в своей драматургии и развивали Пушкин, Лермонтов, Алексей Толстой.

RUSSIAN TRAGEDY OF THE ENLIGHTMENT PERIOD (1747—1825)

Summary

The book treats about not very popular today and almost completely unexamined drama genre, being tragedy. It occurred in Russian literature equally often as comedy to which I already devoted a separate study several years ago. It did not undergo, however, such radical changes which, as a result, would give genre changes. However, at the end of the 18th c. one can observe in it clear sentimental influences, later, in the 19th c., romantic ones.

I decided to examine representative and, for other reasons, important tragedies of the 1747—1825 period. 1747 is the date of the appearance of the first classicistic tragedy *Chorev* by Alexander Sumarokov and in 1825 *Boris Godunov* by Alexander Pushkin was finished — innovatory masterpiece and cutting all the ties with the classicistic poetics. Between these dates I have drawn the conventional border running through the 90s of the 18th c. when created by Sumarokov traditional classicistic model of bombastic and elevated tragedy with lofty subject matter, selected heroes and elaborate language, loses its popularity. Already on the turn of the centuries one can observe the growth of the importance of human feelings which will occupy more important place in the tragedy now. In the foreground is now the deepened interest in the inner life of an individual, its experiences, conflicts and dreams. Its clear example will become the dramas created by Vasil Narezchny, Fyodor Glinka, mainly Vladislav Ozherov in whose output the classicist pattern has seriously broken down. The notion of the tragic nature, of an event has changed meaning now the inner conflicts of the heroes and their disappointment with the surrounding reality.

Tragedy as work with specific artistic shape for centuries established by antiquity and then French classicism, presents many difficulties in the choice of research method. I have carried out in this work certain typology of Russian „high” drama, its ordering from the point of view of problems, subject matter, seence of the tragic character of the events, loftiness, attitudes of heroes looking at these problems in purely literary aspect, taking into account the Western European background.

The characteristic feature of the Russian tragedy was its historical framing. The authors, however, loosely treated the threat of native history, looking in them only for the patterns of appropriate behaviour of monarchs and examples of the heroic attitude of famous historical characters. The leading topic was fighting against tyranny and the main thread: tragical in effect conflict of personal feelings with civic duties. Popularity gained created by Sumarokov type of the tyrannical tragedy the best examples of which are given by the output of such authors as: Nikolev, Knyazhnin, later Dyerzhavin, Naryezhny, Glinka and Küchelbecker. In the case of the latter the problems of tyranny and freedom is shaped already under the influence of the Dekabrist tendencies.

At the end of the 18th c. and at the very beginning of the 19th, in connection with Napoleon's conquests, getting ready for the war with Russia, „high” drama appears of highly patriotic characters based usually on the historical events of the levy in mass victory under Pozharski's command in 1612. In this type of tragedy the civic attitude of the hero and his devotion for the benefit of his motherland comes to the front.

The large group of works are tragedies taking up antique and ancient themes. Here, in turn, the dominating subject matter is connected with the spiritual world of the man, it is less pathetic and, thus, more accessible to the receiver. The subject matter and problematic changes occurred here under the influence of the Romantic aesthetics. The heroes are characterized by the contemplative and meditative utterances on the sense of human existence, passing of life,

loneliness, friendship and love. We still have to do with the selected characters and fight of noble ideas, however, the attitude towards these problem changes. The motivation of the acting of heroes is deepened, they become more natural and approachable. The tragedies of this type break with schematization, archaic language, even with the traditional structure of verse. Sometimes they introduce the rhythimised verse without rhyme (Naryezhny, Zhandr), more often usual rhymed with different length of verses (Glinka, Küchelbecker). In principle, they do not violate the three unities but considerably enrich the place of action through non-typical landscape and rich scenery already marked in wide didaskalia (Dyerzhavin, Naryezhny, Glinka, Ozyerov).

Most strongly the acting of the Romantic tendencies appeared in the tragedies of Naryezhny, Glinka, Ozyerov and Küchelbecker. Pompous tirades which were in the past used by the characters were now substituted by the utterances of the elegiac and melancholic character, usually outpourings on one's own experiences, disappointments and hopes. In connection with this the mood of the tragedy, the tone of the conflict, the dynamics of dramatic fight changes, one does not feel the tension in the course of events.

The specificity of the Russian version of the classicist „high” drama consisted in its peculiar connection with epoch and literary period, socio-political life of the country and in engagement in its current problems. The greatest values has the tragedy of the first years of the 19th c, shaping its visage under the predominant influence of Romanticism,. Its artistic achievements and Universalist message are continued and improved Pushkin's, Lermontov's and Alexy Tolstoy's dramaturgy.

BUS

Element graficzny na okładkę i strony rozdziałowe
BARBARA HAKERT

Redaktor
WIESŁAWA BULANDRA

Redaktor techniczny
ALICJA ZAJĄCZKOWSKA

Korektor
WŁODZIMIERZ DOBRZAŃSKI

Copyright © 1993
by Uniwersytet Śląski
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0499-8

Wydawca
Uniwersytet Śląski
ul. Bankowa 12 B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 300 + 50 egz. Ark. druk. 7,5. Ark. wyd. 11,0.
Przekazano do drukarni w lipcu 1993 r. Podpisano do druku i druk
ukończono w grudniu 1993 r. Papier offset, kl. III, 70 g, 70 × 100.
Zam. 392/93 Cena zł 35 000,—

Drukarnia Uniwersytetu Śląskiego
ul. 3 Maja 12, 40-096 Katowice

Halina Mazurek-Wita

TRAGEDIA ROSYJSKA DOBY OŚWIECENIA (1747—1825)

Wykaz ważniejszych błędów dostrzeżonych w druku

Strona	Wiersz		Jest	Powinno być
	od góry	od dołu		
55		10	Antypatr	Antypas
55		12	Antypatrze	Antypasie
112	10		<i>Венецианская</i>	<i>Венецианская</i>
112	14		<i>Зеновий</i>	<i>Зиновий</i>

nr inw.: BGN - 286



BG N 286/1364

ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-0499-8